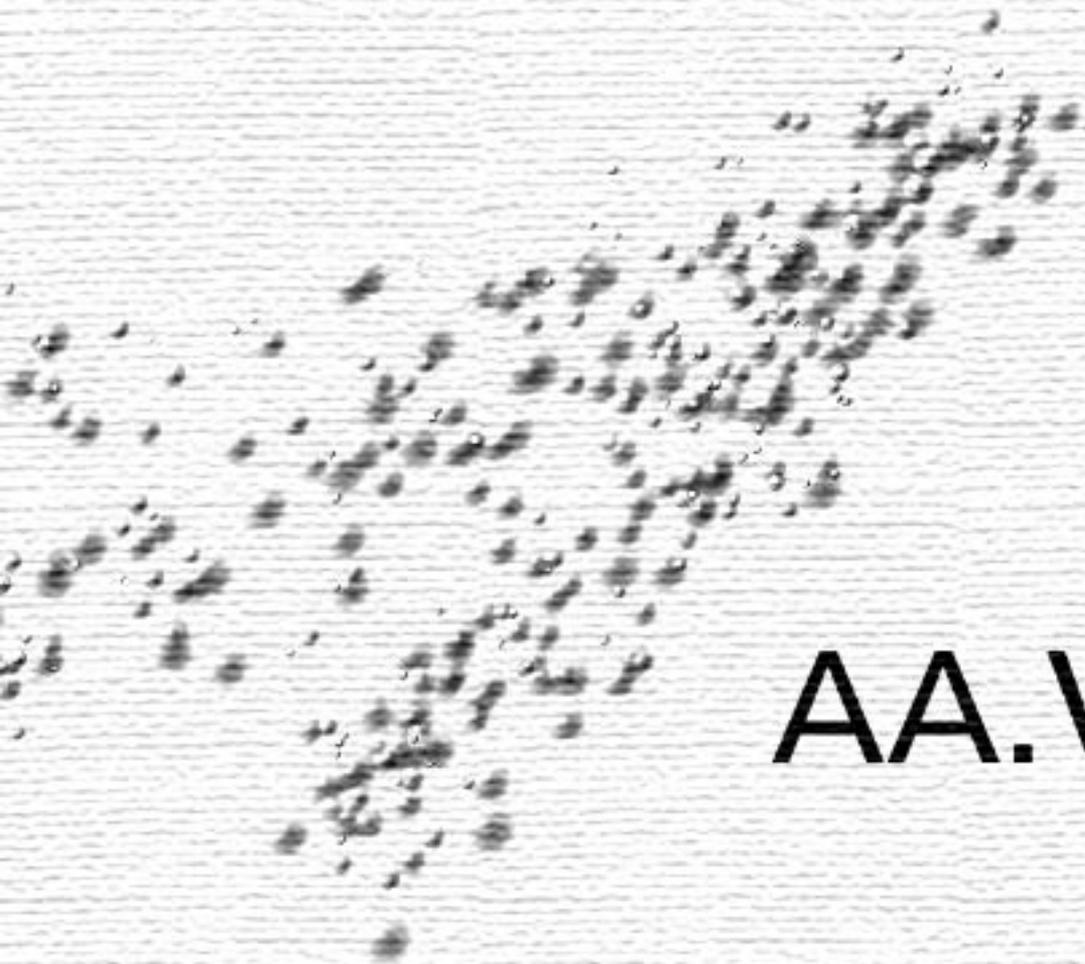


# Verne: un revolucionario subterráneo



AA.VV.

# Verne: un revolucionario subterráneo

AA. VV.

Traducido por Noe Jitrik  
Editorial Paidós, Buenos Aires, 1968

Título del original:  
*Jules Verne*  
Cahier de L'Arc 29, 1966

La preparación de este volumen ha estado a cargo de Raymond Bellour y Jean-Jacques Brodier. Las ilustraciones han sido tomadas de la primera edición de *Voyages Extraordinaires*, con excepción de la figura 2, que pertenece al film *Aventuras fantásticas* de Kart Zeman.

Los números entre corchetes corresponden  
a la paginación de la edición impresa.  
Se han eliminado las páginas en blanco

Letra e



VERNE

[11]

## El mosaico

Que una obra aparentemente tan despojada de intenciones formalistas, de esa encarnizada autoridad del espíritu, deliberada, que anima a urdidores de ficciones, Roussel, Joyce o Borges, o de manera muy diferente a tal o cual alemán soñador de lo conceptual, obstinado en oponerse a la esencia y a la organización sistemática e íntima de la vida, que una obra popular hasta el punto de haber perdido todo o casi todo de su inicial autonomía será descifrable pero sin conceder nada de su ingenuo encanto —según las líneas que determinan en el pensamiento crítico de la actualidad “el espacio literario” en su principio y sus metamorfosis— he aquí lo que Michel Butor, el primero, reconoció,<sup>1</sup> y lo que entre otras cosas este conjunto de textos establece claramente.

Porque en tomo de los héroes cuya aventura arrastra y pide un cuestionamiento, estos textos revelan bien la extraña red temática y formal que se organiza de forma más o menos confesada o disfrazada de manera diversa. Descubre también, por debajo de la tabulación de la aventura y del positivismo humanitario, objetivo y burgués que han hecho la fortuna [12] de Verne frente a padres e hijos, una soberanía a veces absoluta de la obsesión y una lógica subterránea que se puede enunciar, según los gustos, de manera diferente. Muestran a la vez

---

<sup>1</sup> “Le point suprême et l’âge d’or à travers quelques œuvres de Jules Verne”, *Arts et Lettres*, nº 15, número especial dedicado a Julio Verne. Este artículo está incluido en *Répertoire*, Editions de Minuit, 1960.

cómo en el interior de un mismo libro y aun de libro en libro los elementos se acomodan, juegan, permutan y se responden hasta hacer de la obra un sorprendente mosaico que fractura el relato singular, haciéndolo servir a su propio y fabuloso designio tentacular y dando a cada uno de los “Viajes Extraordinarios”, al mismo tiempo que nuevamente uno se vuelve a zambullir en su universo cerrado, un espesor y una rareza que se le conocía mal. Finalmente dicen cómo, por las relaciones que Julio Verne mantiene con la novela de la iniciación, por ejemplo, se sitúa de entrada en ese espacio de recuperación e interpretación que desde *Don Quijote* participa del fundamento de la literatura, y de qué manera hasta en una obra de modalidad “natural” el autor lucha con su lenguaje, lleno de innumerables astucias para captarlo, designarlo, e intentar una respuesta a esa decisión absolutamente ambigua que hizo un día de él un escritor. Así puede avanzar en su verdad polivalente e irónica, a la vez cifra, pretexto y posibilidad, primera y última motivación del criptograma, tal como aparece, de pie, en la figura de la página 13 *el hombre de Verne*.

Este hombre, arrancado por una mano hábil de los grabados de la edición Hetzel, recortado, pegado y recompuesto por un espíritu al acecho de lo maravilloso, a nuestro turno lo hemos sustraído del único film que por una suerte de genio analógico mantiene una verdadera relación de connivencia con la obra de Verne. Empleando con un soberano gusto por lo arbitrario el enorme material visual de los libros rojo y oro, Karel Zeman —el debate que cierra estas páginas permite ver que los checos han leído bien a Julio Verne—, ha sabido hacer de sus Aventuras Fantásticas un bestiario cuyo humor y poesía a la vez tierna, imprevista y deliberadamente surrealista (uno piensa en los

maravillosos álbumes de Ernst) forman, por un extraño golpe de dados, el espejo [13]



El hombre de Verne

[14] más perfecto que existe de la totalidad verniana en su doble nivel de mosaico obsesivo y de mundo objetivo. Después de esto, poco queda que decir de cierto *Viaje al centro de la tierra* en el que, a pesar de la belleza que a veces tiene la imagen y cierta facultad de sorpresa, no se encuentra nada en la lógica fascinante del libro. Y menos todavía del triste Walt Disney que sólo vio en *Veinte mil leguas de viaje submarino* un universo de pacotilla y de blando convencionalismo. En cuanto a los otros, han sido olvidados, no se los conoce o no valen nada.

El más bello film realizado, y que pudiera creerse nacido de la imaginación de Julio Verne, se llama *Frau in Mond* (La mujer en la Luna), última película muda de Lang. Cómo no recordar, al presenciar su larguísimo comienzo, los minuciosos preparativos descritos por Verne en la primera parte de su tríptico, *De la Tierra a la Luna*, y no ver en la preocupación a la vez ingenua y científica de Fritz Lang un eco decisivo de la que mostró durante su vida entera Verne, para quien toda aventura, todo viaje, se vinculaba con la profecía y con lo extraordinario. Empero, no es difícil descubrir que la escritura apretada y altanera de Lang, entretejida con la conciencia fascinada de sus propios poderes, es absolutamente ajena al doble juego que en Julio Verne se da de forma corriente y suelta, y al acomodamiento obsesivo de los temas y motivos que revela, como oculto a una segunda mirada, el mosaico fundamental. Y es fácil reconocer que Lang envía ciertamente un cohete a la luna pero también a una mujer, lo que le da ocasión, bajo los rasgos de la bellísima Gerda Maurus, para desarrollar un idilio de espléndido marco; Verne en cambio, en lo que concierne al deseo limita su objeto de ciencia ficción a la tácita convención de una tristeza de scoutista.

Ocurre lo mismo en *La isla misteriosa* y en muchos otros libros. Pues la pasión es a menudo en Julio Verne muy pálida, ilusoria y, en el peor de los casos, perfectamente decorativa. Y no tiene, en las múltiples [15]niveles del sistema, verdadero valor metafórico. En el mismo *Miguel Strogoff*, Nadia, a pesar del encanto novelesco que la rodea, no pasa de ser una imagen sin efecto; y en *La estrella del Sur*, donde el amor de Cipriano Méré por Alicia Vandergaart condiciona incesantemente el relato, el hilo que vincula de un extremo al otro el horno en el que se elabora el supuesto cocimiento del diamante, el vientre de la trucha durante un tiempo lo oculta y la “gruta maravillosa”, tesoro de los cafres, donde la piedra aparece en su estado deslumbrante y fabuloso del natural, va creando una cadena analógica que determina de manera diferente la claridad del libro y lo que hace al romance. A menos que sea la última metáfora de una presencia recusada o siempre debilitada de la mujer; trampa a la cual invita ingenuamente la interpretación analítica, interpretación que se rechaza de inmediato, y el ridículo de la cual sería denunciado por la obra si no existiera, acuñada absolutamente en la cifra de la mujer, la excepción de *El castillo de los Cárpatos*.

Aquí está el libro de la pasión que no se esperaba. Del cual, después de Jean Roudaut, no tengo nada que agregar, salvo que siempre pensé en hacer un film con él, y dar a ese admirable delirio de amor, más abstracto que encantador en su forma, una interpretación concreta con una arquitectura de imágenes y de sonidos estrechamente mezclados. Un film semicantado, cuya escritura, lo que se llama *mise en scène*, activa-litúrgica, o como decía Bretón, mágica-circunstancial, tendría por objeto recuperar, en un vaivén perpetuo del amor al

lenguaje, del sistema al deseo, el origen y el lugar de ese punto —para mí más cerca de Arnim, de Kandinsky, de Novalis y de Murnau, “die Romantik”, que del desvarío–razón surrealista—, ese punto sublime hacia el cual todo converge y del cual vuelve a partir en una suave y terrible avanzada en algo así como el latido perpetuo del alma.

**Raymond Bellour**

[16]



“... el Nautilus es ‘la carne de su carne’” (página 29)

[17]

## Un revolucionario subterráneo

En este libro se encontrará un hombre  
subterráneo que perfora, roe y cava.

Nietzsche (Prefacio de *Aurora*)

En una primera aproximación global, la vida de Julio Verne aparece como la de un honorable burgués del Segundo Imperio y la IIIª República. Nació en 1828 en Nantes. Su padre, Pierre Verne, abogado en esa ciudad, primeramente lo hizo educar en el Pétit Séminaire y luego en el Lycée Royal. Después, fue a París para estudiar derecho; su padre esperaba en ese entonces que lo sucediera en la profesión. ¿Pero no es lícito acaso que un joven burgués, por más aplicado que sea, se divierta un poco? Julio Verne se puso en consecuencia a escribir comedias y operetas y hasta llegó a cumplir funciones de secretario del Théâtre Lyrique durante un año. Muy pronto, sintiendo una creciente disposición para la literatura, publicó cuentos en una revista sumamente apacible, el *Musée des familles*.

En 1859 se casó con una joven viuda de la buena sociedad de Amiens y por intermedio de su cuñado, que tenía amigos en la Bolsa de París, entró a trabajar a una agencia de cambio para afirmar su situación. Pero como sus nuevas ocupaciones le dejaban tiempo libre siguió escribiendo.

En 1862 entrevistó al editor Hetzel para la publicación de su primer “Viaje extraordinario”. *Cinco semanas en globo*, y sólidos vínculos se crearon rápidamente entre los dos hombres: de inmediato se [18] firmó un contrato por el cual Julio Verne se comprometía a proveer al editor de la calle Jacob el material de dos volúmenes cada año, obligándose este último a publicarlos en *Le Magasin d'éducation et de récréation*.

Por otra parte, queriendo hacer algunas excursiones marítimas, Julio Verne compró en 1865 un primer barco que llamó, como a los siguientes, el “Saint-Michel”, a causa de su único hijo que llevaba ese nombre. Después, deseando dedicarse enteramente a la literatura, dejó su oficio de bolsista y se fue a vivir al Crotoy donde estaba más cerca de su barco. Al terminar la guerra de 1870 se instaló definitivamente en Amiens donde murió a comienzos de 1905, a los 77 años.

Existencia de un honorable burgués he dicho y es esa la impresión que deja al resumen que de ella acabo de hacer. Pero existe un análisis grafológico del novelista, hecho por Pierre Louys,<sup>1</sup> que deja entrever que esta vida ocultaba cosas mucho más secretas, puesto que dice:

Revolucionario subterráneo  
Intrepidez, es decir coraje que no tiembla  
Resolución determinada, pero secreta —contra todo  
Dirección invariable de la voluntad  
Perseverancia en la acción  
Tenacidad contra el obstáculo

---

<sup>1</sup> Este análisis grafológico, publicado por primera vez en las *Broussilles de Pierre Louys* por Lachèvre, ha sido reproducido en un número de la revista *Lettres* dedicado a Julio Verne en 1949.

Orgullo solitario y mudo

Vuelta de llave que cierra el pensamiento íntimo al final de la firma.

Y apenas intentamos penetrar en la existencia de Julio Verne más allá de las apariencias, no tardamos en advertir que este análisis grafológico es perfecta-[19]mente justo. Este “revolucionario subterráneo” incluso ha comenzado a rebelarse muy pronto: cuando cumplió once años, el pequeño Julio huyó de la casa paterna embarcándose clandestinamente en un velero que partía para las Indias. Su padre lo atrapó en Paimbœuf y le administró una paliza magistral: el niño argumentó que había querido ir a buscar en algún lugar lejano “un collar de coral para Carolina”<sup>2</sup> una primita a la que amaba. A decir verdad, en este incidente se encuentran en germen —desde 1839— las dos principales revueltas secretas de Julio Verne.

En primer lugar, en lo que concierne a las relaciones con su padre. Sin duda alguna, como lo veremos en seguida, amaba a su prima. Pero si intentó evadirse, ¿no es evidente que existía ya en él una resolución determinada, oculta, contra su padre y que, reforzada ciertamente por el castigo dado al niño, no hizo más que acentuarse con la edad? Resulta singular que, a pesar de los estudios de derecho que acababa de hacer en París, haya renunciado tan rápidamente a suceder a su padre

---

<sup>2</sup> Medio siglo más tarde, Julio Verne debía recibir la visita de Raymond Roussel, que lo consideraba “el más grande genio literario de todos los siglos”. Puede notarse que en esta historia de la fuga del niño, las dos palabras, “*collier*” y “*Caroline*”, con excepción de su última sílaba, forman con la tercera, “*corail*”, un conjunto compuesto únicamente por la combinación de las consonantes C, L, R con las vocales A, I, O. Esto es “Raymond Roussel” por anticipado. Lo más curioso, en la misma perspectiva, es que el barco en el cual se había embarcado el niño se llamaba *La Coralie*.

y también que sólo haya vuelto de una manera tan pasajera. Cuando Julio entró como secretario al Théâtre Lyrique, el riguroso señor Verne se sintió tan escandalizado al saber que su hijo iba a ser arrastrado así a frecuentar diariamente los pasillos de un teatro, que prefirió ocultar el hecho en su medio. Más tarde, cuando Julio le pidió que garantizase su puesto de agente de cambio donde trabajaba, el padre aceptó después de un largo de-[20]bate epistolar. Y cuando cinco años más tarde, el hijo le hizo un pedido análogo para la casa de ediciones Hetzel, el padre se negó rotundamente. En lo que concierne a la primera de las dos garantías, los *Cahiers de la Société Jules Verne* han publicado una correspondencia bastante curiosa entre padre e hijo: se siente constantemente que éste está despechado por la resistencia de aquél, pero a medida que la situación se hace más tensa, los términos, al final de las cartas de Julio, se hacen más afectuosos, como si, para hablar a lo Pierre Louys, hubiera querido encerrar con una vuelta de llave su pensamiento íntimo.

Del mismo modo se ve, en el incidente de 1839, cómo se va delineando lo que será muy pronto para el futuro novelista de los “Viajes extraordinarios” el problema de la mujer. En 1847, ocho años después de la evasión fracasada. Julio se decidió a pedir la mano de su prima. Pero Caroline se le rió en las narices y se casó algunas semanas más tarde con un joven de Nantes. Desesperado, abandonó su ciudad natal después de haber escrito a un amigo “los unos y los otros verán de qué madera está hecho ese muchacho al que llaman Julio Verne”. Y en París funda con algunos amigos el cenáculo de los “once-sin-mujeres” (*onze-sans-femmes*). Por cierto, hay aquí también un juego de palabras que hubiera podido regocijar a Raymond Roussel: *onze-cents-*

*femmes* (mil cien mujeres).

No obstante, debía casarse algunos años más tarde con Honorine, la viuda de Amiens. Pero aun casado, continuó frecuentando durante algún tiempo ese cenáculo con gran despecho de su esposa; parece, además, que las relaciones entre marido y mujer nunca fueron muy íntimas. Durante muchos años. Julio Verne hace en sus tres “Saint-Michel” sucesivos cruceros más o menos largos con amigos y sobre todo con su hermano Paul, a quien quería como Dostoievski a su hermano Micael, y Van Gogh a su hermano Théo; Honorine lo acompaña una sola vez. Le [21] ocurre, incluso, hacia 1861, que al hacer un viaje a Dinamarca con un amigo poco tiempo antes del nacimiento de su único hijo, regresa sólo una hora antes de que su mujer dé a luz.

Cuando vivía en Amiens, se encerraba bajo llave en su gabinete para tener la seguridad de que nadie lo molestaría; sin duda a quien más apuntaba esa precaución era a su mujer.

No se conocen las reacciones de Honorine frente a su marido, salvo una reflexión singularmente amarga que hizo el día en que éste, apenas de regreso de un crucero, había vuelto a partir de inmediato para París remontando el Sena en su “Saint-Michel”. Y aun en las relaciones que mantuvieron Julio Verne y su esposa hay algo secreto; al parecer actuaba también como “marido ideal” ante extraños, tanto que el escritor italiano De Amicis, después de una visita a Amiens apuntó en sus *Memorias* que el matrimonio le había dado la impresión de “una pareja en viaje de bodas”.

Se podría encontrar en la vida de Julio Verne muchas otras actitudes de disimulo, así por ejemplo en lo relativo a la política. En 1889,

con gran estupefacción de Honorine, se presentó a las elecciones municipales de Amiens en una lista ultra-roja pretendiendo, enseguida de la publicación de las listas electorales, que quería ocuparse de urbanismo y que, si se había hecho inscribir en una lista tan avanzada, era precisamente porque esta lista tenía las mayores posibilidades de triunfar. Al descubrirse su posición política, pues, se puso rápidamente otra máscara: la de “urbanista”. Hay en su vida un suceso extremadamente grave, rodeado de un misterio no esclarecido aún: se trata de un crimen del cual él fue la víctima. En 1886, mientras volvía a su casa por la tarde, fue atacado con dos tiros por un muchacho que de ninguna manera le era desconocido; y si escapó a la muerte, quedó inválido hasta el fin de su vida: las dos balas, que nunca pudieron ser extraídas, le dañaron la pierna. Madame Allotte de la Fuye consagró a este drama sólo un párrafo en la biografía de su tío, sin proporcionar el nombre del muchacho del revólver. Ahora se sabe que se trataba de uno de los hijos del hermano tan querido de Julio Verne: un sobrino respecto del cual él había tenido, según se dice, toda clase de bondades (aquí se plantea un interrogante) y que, viviendo en Blois, se había tomado el trabajo de desplazarse para atentar contra la vida de su tío. Si la familia, comprendida la víctima misma, inmediatamente echó tierra sobre la cuestión, con el pretexto de que el sobrino estaba loco, no menos cierto es que también esta historia pertenece al mundo subterráneo de Verne.

Con harta frecuencia, novelas que el público cree que son el fruto de la imaginación pura de un autor se vinculan con los aspectos más íntimos de su vida. Esto es tanto más verdadero en lo que concierne a la obra de Julio Verne, que hace una reflexión al respecto en *Claudius*

*Bombarnac*: “Es raro, dice, que la personalidad de un autor no esté mezclada con lo que cuenta.” En el momento en que hizo esta observación tenía detrás de sí la experiencia de una cuarentena de “Viajes extraordinarios” y es más que probable que al expresarse de este modo pensaba en su propio caso. Podría citarse un gran número de sus novelas que, hasta aquí, parecían ser pura y simplemente el producto de la maravillosa imaginación en un hombre dotado además de un sentido profundo de las “anticipaciones científicas”, pero que exigirían, en realidad, ser descifradas a la manera de los criptogramas que se encuentran con frecuencia en sus obras. Voy a limitarme a dar aquí tres o cuatro ejemplos.<sup>3</sup>

Después de haber señalado, al pasar, que muchos audaces navegantes vernianos tienen como origen in-[23]dudable la decepción del niño cuya partida clandestina hacia las Indias ha sido descubierta e impedida por el padre, diré algo sobre *La Jangada*. El personaje principal, a causa de haberse mezclado con una historia de diamantes robados en el Brasil, ha huido al Ecuador con un nombre falso; allí se ha casado y ha tenido dos hijos sin haber revelado a su mujer nada de su pasado. Parece que Julio Verne, con su fondo de tristeza y el secreto de su propia existencia, se ha pintado bajo los rasgos de Joam Dacosta, el padre de familia de doble identidad. Pero cuando en la segunda parte del libro el secreto se descubre y la mujer conoce la identidad del marido, ella tiene un sobresalto que plantea con siete años de anticipación el desconcierto que embargó a Honorine en ocasión de las elec-

---

<sup>3</sup> Este problema es uno de los que he intentado considerar más en detalle en *Le très curieux Jules Verne* y *Les nouvelles explorations de Jules Verne* (Gallimard).

ciones municipales de 1889.

Por otra parte, a propósito de las opiniones avanzadas (o secretas) de Julio Verne, reveladas a los suyos cuando las elecciones, se puede hacer notar que el capitán Nemo lucha por la liberación de los pueblos oprimidos y enarbola dos veces el estandarte negro del nihilismo. Igualmente, en *Blackland*, la lucha contra el comunismo tiene por objeto asegurar, no el triunfo del régimen capitalista sino el de la anarquía. Del mismo modo. Julio Verne ha dejado transparentar en los “Viajes extraordinarios” su pesimismo en relación con el matrimonio. En *Las tribulaciones de un chino en China*, el cortejo de una boda se cruza en la calle con un gran sepelio y en *Las Indias Negras*, como consecuencia de la muerte reciente de uno de los padres, ambos contrayentes están obligados a casarse con ropas de luto. Esto se aclara gracias a una carta que Julio Verne, todavía soltero, le escribe a su madre narrándole el casamiento de uno de sus amigos en Saint Germain-des-Près; compara allí esta ceremonia nupcial con un funeral. Pero lo que, en esta perspectiva, resulta tal vez lo más curioso, es la frase final de *La vuelta al mundo en 80 días*: “¿Qué habría traído de ese viaje? Nada, podría decirse, salvo una encantadora mujer que [24] —por más inverosímil que pueda parecer— lo hizo el más feliz de los hombres. En verdad, ¿no haríamos la vuelta al mundo por menos que eso?” De manera análoga a la de Philéas Fogg que vuelve de las Indias, Julio Verne había traído un día de Amiens a una joven viuda, y escribe, sin que haya lugar a dudas, que es “inverosímil” que tal mujer pueda hacer feliz a un hombre. ¡Qué ironía tan particular en un autor que tenía fama de escribir para la juventud!

Podría verificarse a través de muchos otros ejemplos que Julio Verne ha sido, como pretende Pierre Louys, un “revolucionario subterráneo”; pero entonces, cómo no recordar de inmediato al prefacio que Nietzsche escribió en 1886 para la edición de *Aurora*: “En este libro se encontrará un hombre «subterráneo», un hombre que perfora, roe y cava.” Y la hipótesis se verá justificada cuando, un poco más adelante, Nietzsche, empleando términos que recuerdan los de Pierre Louys, habla de su “inflexibilidad” y de “cosas que, siéndole propias, están escondidas y resultan enigmáticas”. Ahora bien, desde el momento en que se formula la pregunta: “¿Julio Verne, Nietzsche?”, se ven de inmediato surgir toda clase de coincidencias, correlaciones y aun de influencias directas.

Dejando a los psiquiatras el trabajo de establecer una aproximación entre la misoginia de Julio Verne y la de Nietzsche, de indudables puntos comunes, aunque el primero haya estado casado y el otro haya permanecido soltero durante toda su vida,<sup>4</sup> voy a subrayar, ante todo, dos coincidencias de orden literario. [25]

La primera ha sido señalada por André Schaeffner al final de su prefacio a las *Cartas de Nietzsche a Peter Gast*. Después de recordar que las dos primeras partes del *Zaratustra* aparecieron en junio y septiembre de 1883 y que el prólogo pone en escena algunos equilibristas, hace notar que en esos mismos meses de 1883, Julio Verne había

---

<sup>4</sup> Si el arduo problema de la misoginia de Julio Verne no parece haber sido observado con atención, tampoco sé si existe una obra que trate a fondo el mismo tema en lo que concierne a Nietzsche. Christophe Baroni le consagra un capítulo en *Nietzsche educador* (Buchet–Chastel), pero no cita textos tan significativos como el de *Zaratustra*: “Si andas con mujeres, no olvides el látigo”.

publicado *Kériban-le-têtu*, que muestra, en el primer capítulo, un acróbata atravesando el Bósforo sobre una soga y empujando una carretilla en la que conduce al héroe de la historia. André Schaeffner piensa con razón que tanto los equilibristas de Nietzsche como el de Julio Verne les fueron inspirados por Blondin, un artista de la cuerda floja de fama mundial. Pero lo que aquí llama la atención es que la correspondencia de las fechas se añade a la del tema. No se puede hablar, evidentemente, de influencia directa, ¿pero no existe acaso a veces, entre dos autores lejanos y que se ignoran, algún tipo de telecomunicaciones secretas?

La otra coincidencia literaria es más significativa pues muestra que los dos escritores eran cultores apasionados, cada uno por su lado, de un novelista que llegaría a ser muy célebre después de 1880, pero que era poco conocido antes: Stendhal. Se ignora por lo general que Julio Verne le escribió cierta vez a Hetzel que “releía por vigésima vez *La cartuja de Parma*. ¡De qué modo esta novela me sigue agarrando, decía, y cuan superior es a todo lo que se hace ahora!” Como la carta está fechada en 1885, puede suponerse que la primera lectura de *La cartuja* hecha por Julio Verne se remonta a los alrededores de 1870. Sabíamos ya desde hace tiempo que el descubrimiento de Stendhal por Nietzsche había estado lejos de dejarlo indiferente; por lo contrario, no se ha insistido suficientemente en que, entre los antepasados de los héroes vernianos, se encontraban tal vez Fabrigo y Julien Sorel.

Por otra parte, si el novelista de *Veinte mil leguas de viaje submarino* jamás compuso música como lo hizo el filósofo-poeta de *Zaratus-tra*, al menos tocaba el piano lo suficiente como para descifrar par-

[26]tituras enteras, y el arte musical representa para él un papel tan grande como para Nietzsche. En particular, cuando se conocen las batallas que se llevaron a cabo en la segunda mitad del siglo XIX en torno de Wagner, resulta en extremo curiosa la comprobación de que el novelista francés y el filósofo alemán han tenido, respecto del autor de *Tannhäuser*, reacciones idénticas entre sí y opuestas a las del público: al principio la misma admiración, luego, en el momento en que la epidemia wagneriana impregnaba a toda la *élite* europea, el mismo rechazo. Mientras que el joven Nietzsche se había entusiasmado con Wagner aun antes de haber tenido un primer contacto con él en 1870, desde 1864, en el *Viaje al centro de la Tierra*, cuando Axel, pasando ante Elsinor evoca la sombra de Hamlet y lo invita a descender con él al centro del globo para resolver su eterna duda, viaja en un barco que se llama “La Valquiria”, y en los años siguientes, el nombre del compositor alemán figura siempre en un sitio destacado en las enumeraciones de grandes músicos que se encuentra en los viajes extraordinarios. En *La isla a hélice*, en cambio, aparecida en 1895, el nombre de Wagner ya no está más citado en esas mismas enumeraciones y el Intendente llega hasta a felicitar a los instrumentistas del cuarteto de cuerdas de haber escapado a la manía wagneriana. Nietzsche, por su parte, había roto con Wagner mucho antes, desde 1876, en ocasión de la inauguración del teatro de Bayreuth.

En lo que respecta al wagnerianismo del primer Julio Verne, es probable que este admirador de las traducciones de Edgar Poe hechas por Baudelaire se iniciara en la “música del porvenir” mediante la lectura del famoso texto del mismo Baudelaire sobre *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, tres años anterior al *Viaje al centro de la Tierra*.

Pero en cuanto a la posición que adoptó más tarde contra Wagner se puede, por primera vez, hablar de una influencia directa de Nietzsche; comprobaremos oportunamente que Julio Verne conoció sin duda sus obras traducidas al francés hacia el año 90 y su [27] antiwagnerianismo nació tal vez de la lectura de la primera traducción del *Caso Wagner*, publicada dos años antes que *La isla a hélice*.

Dicho esto, podemos preguntarnos si no ha habido influencias todavía más directas de Nietzsche sobre Julio Verne, o aun de Verne sobre Nietzsche. A este respecto, aunque Nietzsche no se haya vanagloriado nunca de leer a Julio Verne ¿no lo habría hecho más o menos secretamente como tantos otros escritores franceses y extranjeros de la época? De este modo, cuando se conoce al personaje de *Zaratustra*, sobre todo cuando se sabe que en numerosas ocasiones éste se felicita de “no tener piedad”, causa un poco de sorpresa advertir que en *Veinte mil leguas de viaje submarino*, que data de 1870 —Nietzsche estaba entonces en los comienzos de su carrera filosófica— el capitán Nemo deja ya presentir por numerosos rasgos al profeta nietzscheano de la década del 80; como él es “inhumano, cruel, tiene como cualidades dominantes la confianza en sí mismo, la calma, la energía, el coraje, no obedece más a las reglas de la sociedad con la que ha roto, se ha refugiado en un lugar inaccesible en el que sus instintos se ejercen libremente”, reclama “nombres nuevos” y en el momento en el que Aronnax va a abandonar el *Nautilus* para siempre, Nemo adquiere a sus ojos proporciones “sobrehumanas”. Las afinidades entre Zaratustra y el capitán Nemo son tales que casi estaríamos tentados de decir, en cierto sentido, que el nietzscheanismo ha nacido con *Veinte mil leguas de viaje submarino*.

Por otra parte, dos versículos de un capítulo del Libro II de *Zarathustra*, titulado “Visión y enigma”, hacen pensar igualmente en los viajes extraordinarios. Es cuando el Profeta exclama: “A vosotros, audaces buscadores, exploradores que os habéis embarcado con velas llenas de astucia por los mares aterradores — A vosotros, ebrios de enigmas, felices del alba, vosotros, cuya alma se deja atraer por el sonido de las flautas en todos los remolinos engañosos.” [28]

Sin duda, en la época en que Nietzsche escribía estas líneas había pasado muchas temporadas en Génova y hablado en diversas ocasiones de Cristóbal Colón en sus cartas; pero lo que permite suponer que en este texto tiene en cuenta también a los héroes de Julio Verne es la palabra “enigmas” que ha encontrado adecuado introducir: exploradores “ebrios de enigmas...” ¿no serán los navegantes vernianos que frecuentemente se embarcan en mares terribles para encontrar la solución de criptogramas que les han sido proporcionados por el azar y que tratan de descifrar?

Si la influencia de Julio Verne sobre Nietzsche plantea algunos problemas, no ocurre lo mismo con la de Nietzsche sobre Verne hacia el fin de su vida. Es tanto más probable cuando en esta época, con excepción de *Consideraciones inactuales* y *Más allá del bien y del mal*, todas las obras de Nietzsche estaban traducidas por el “*Mercure de France*”. Esta influencia es evidente en una obra póstuma de Julio Verne, *El eterno Adán*, donde el principal personaje es un filósofo que emplea muchos años en descubrir la clave de un “jeroglífico indescifrable”. Este personaje se llama “Zartog Sofr-Aï-Sr” y, a decir verdad, estamos aquí en presencia de una de esas deformaciones de nombres

propios que le gustaba hacer a Julio Verne cuando sus novelas ponían en escena personajes de origen real o literario. Aquí, basta con suprimir tres o cuatro letras tanto en “Zartog Sofr–Aï–Sr” como en “Zaratustra” para obtener dos nombres que tienen similares resonancias: Zaratosfra y Zartostrá. Y las palabras con las que concluye *El eterno Adán* parecen probar que esta hipótesis no es errónea: a manera de conclusión de este relato, Julio Verne anuncia que el zartog “adquiere lentamente, dolorosamente la íntima convicción del eterno recommienzo de las cosas”. Está claro: ¿quién habría podido inspirar a Julio Verne la idea de un “eterno retomo” sino la lectura de obras filosóficas en las que este tema ocupa un sitio fundamental? Y, después de todo, podemos preguntarnos si el Zartog [29] Sofr–Aï–Sr no sería en cierto modo el mismo Julio Verne que habría pasado los últimos años de su vida descifrando el “jeroglífico” constituido por las obras de Nietzsche traducidas al francés.<sup>5</sup>

Hay tan curiosas correspondencias entre Julio Verne y Nietzsche que se podría hablar de un nietzscheanismo verniano que habría

---

<sup>5</sup> En el capítulo VI de *Claudius Bombarnac*, Julio Verne hace figurar en una lista de seis escritores franceses y extranjeros el nombre, verdaderamente inesperado en los “Viajes extraordinarios”, de Schopenhauer precedido por los de Heráclito y Demócrito. Cuando se recuerda el sitio que han tenido en las primeras obras de Nietzsche el filósofo alemán y los representantes de la filosofía griega, cabe preguntarse de inmediato si no ha sido la lectura de esas obras lo que habría incitado a Julio Verne a citar esos nombres. Pero *Claudius Bombarnac* es de 1913. Para resolver la cuestión, correspondería conocer qué había traducido de Nietzsche en esa época o, al menos, si alguna revista no había publicado poco tiempo antes un artículo sobre la primera etapa filosófica de Nietzsche. Como se advierte, la vida y la obra de Julio Verne proponen numerosos problemas de esta índole, descuidados hasta ahora.

nacido, anticipadamente, con el capitán Nemo, y casi podría decirse que ese nietzscheanismo ha tenido una concepción más concreta del mundo contemporáneo que la del mismo Nietzsche. Julio Verne realizó un elemento de la “voluntad de poder” que el filósofo alemán había descuidado completamente: la “máquina”. Zaratustra que, tal como Cristo unos veinte siglos atrás, se desplaza únicamente a pie por paisajes de montaña o al borde del mar, parece ignorarlo todo acerca de esas extrañas criaturas cuyas primeras siluetas había dibujado Leonardo da Vinci en sus *Notas*. Por lo contrario, en Julio Verne, que es famoso por sus “anticipaciones científicas” pero rara vez nos hace asistir a su descubrimiento en un laboratorio, la ciencia nueva está presente bajo la forma de cañones que lanzan obuses a la Luna, de globos nuevos, de submarinos, de aviones, de automóviles a vapor, etcétera, y cada máquina está construida en el mayor [30] secreto por el inventor que se reserva su uso para acrecentar así considerablemente su voluntad de poder: esta máquina forma parte, por así decir, de sí mismo, y el capitán Nemo llega a proclamar que el Nautilus es la “carne de su carne”.

No es que Julio Verne haya mostrado más optimismo que Nietzsche: le ocurre con frecuencia mostrarse muy escéptico sobre la felicidad que pueden aportar a la humanidad estas nuevas criaturas que, muchas veces, provocan ruinas y catástrofes. Pero presintió que la máquina, tomándose día a día más perfecta y alcanzando un sitio cada vez más importante en la vida del hombre, le permitiría afrontar el destino con una potencia singularmente acrecentada; no sin riesgo, sin embargo, de crear una atmósfera apocalíptica desconocida en los siglos precedentes. Puesto que trata de un problema tan nuevo y tan dramáti-

co, planteado no en escritos filosóficos sino en novelas compuestas ante todo para entretenimiento de los jóvenes, ¿no se puede decir que Julio Verne se ha entregado a un trabajo subterráneo que poseía un carácter de algún modo revolucionario?

**Marcel Moré**

## Lecturas de infancia

Proust ha dicho: “Quizá no hay días en la infancia tan plenamente vividos como los que hemos creído dejar sin vivirlos, como los que hemos pasado con un libro preferido.”

Y en el recodo de una frase de *Sodoma y Gomorra* lo vemos descubrir en uno de sus personajes “el tono atento y afiebrado de un niño que lee una novela de Julio Verne”.

No hay duda de que él ha sido ese niño,

¿Quién lee mejor que un niño? Se dirá que le falta conocimiento; hay en los libros tantas cosas que no debe comprender; le faltan tantas palabras, tantas experiencias. ¡Pero qué deseo entonces de comprender esas palabras desconocidas, qué atención, qué adivinación!

Leer como leía Racine en Port-Royal. Su hijo, Louis, cuenta:

... y su mayor placer consistía en irse y hundirse en los bosques de la abadía con Sófocles y Eurípides, a quienes conocía casi de memoria. Tenía una sorprendente memoria. Encontró por casualidad la novela griega de los Amores de Theagenes y Cariclea. La estaba devorando cuando el sacristán Claude Lancelot, que lo sorprendió [32] en esa lectura, le arrancó el libro y lo arrojó al fuego. Encontró los medios para comprar otro ejemplar que corrió el mismo destino, lo que lo empujó a comprar un tercero; y para no tener que estar temiendo la proscripción, lo aprendió de memoria y se lo llevó al sacristán diciéndole: ‘puede usted quemar éste como los otros’.

Lecturas que, como se dice, marcan y que resultan imborrables por más recubiertas que puedan llegar a estar por las que les siguen. ¿Cómo podrían los libros que leemos siendo adultos, una vez que sabemos o creemos saber esas famosas palabras, cuando tenemos esas famosas experiencias o referencias, o lo creemos, cómo podríamos hacer olvidar de aquellos que nos han dado esas palabras, que nos han hecho partir en busca de esas experiencias?

Fundamental es, por consecuencia, para el estudio de todo escritor, de todo lector y por lo tanto de todos nosotros, la constelación de libros leídos en la infancia.

Antaño no había “libros para la juventud”. Se dirá: ¿y los cuentos de hadas?; pero no había libros hasta llegar a Perrault en Francia o a los hermanos Grimm en Alemania. Antaño, los libros de la infancia eran los libros de escuela, los libros de idiomas de la escuela, la literatura griega y latina; los padres leían novelas, periódicos, libelos, y sus hijos Homero, Virgilio, Plutarco. La región de la infancia era la antigüedad. A partir del momento en que la literatura de los adultos abandonó definitivamente la lengua latina, en que esta “supervivencia” comenzó su larga segunda agonía, fue necesario una literatura dedicada a la juventud en lengua vulgar para llenar el foso cavado entre la infancia antigua que han conocido los padres y la actual, o sea un viaje en la antigüedad. Relean *Las aventuras de Telémaco* o el *Viaje del joven Anacarsis por Greda*.

A partir del siglo XVIII por lo menos, la sociedad francesa considera que su literatura no es “buena [33] para los niños”. Había que expurgarla. Pero no es sólo porque diga demasiadas cosas; más bien no

dice lo suficiente. Ciertos aspectos fundamentales de la realidad no aparecen en ella de una manera bastante clara. La Historia Sagrada por una parte (porque la Biblia sólo se lee en los medios protestantes) y los trozos escogidos de literatura antigua (porque ya no se es más capaz de enseñar a los niños a familiarizarse con ella como antes) no alcanzan a llenar esa carencia. De este modo, se va constituyendo una especie de *corpus* de literatura para la juventud, un conjunto de libros que todo niño bien educado debe leer fuera de la escuela y que cumple una suerte de tercera educación.

Naturalmente se encuentran allí los cuentos de Perrault, pero también tres obras que de ningún modo han sido escritas para la juventud y que además presentan dificultades de lectura tan considerables que hasta nuestros días asistiremos a una proliferación de ediciones abreviadas y expurgadas o de imitaciones desalentadoras: *Las mil y una noches*, los *Viajes de Gulliver* y *Robinson Crusoe*.

Leamos la página que Jean-Jacques Rousseau consagra en el *Emilio* a la obra de Defoe:

¿No habría manera de sintetizar tantas lecciones dispersas en tantos libros, de reunirías bajo un objeto común que pueda ser fácil de ver, interesante de seguir y que pudiera servir de estímulo aun a esta edad? Si se puede inventar una situación en la que todas las necesidades naturales del hombre se muestren de un modo sensible al espíritu de un niño y donde todos los medios de proveer a esas mismas necesidades se desarrollan sucesivamente con la misma facilidad, es por medio de la pintura viva e ingenua de este estado al que hay que plantear el primer ejercicio de su imaginación.

Filósofo ardiente, veo ya que la vuestra se enciende. No os pongáis en gastos; esta situación está encontrada, está descrita, y sin querer subestimaros mucho

mejor que lo [34] que describiríais vosotros mismos; al menos con más verdad y simplicidad. Puesto que necesitamos libros, existe uno que provee, a mi gusto, el tratado más feliz de educación natural. Este libro será el primero que leerá mi Emilio: sólo de él constará su biblioteca durante mucho tiempo y en ella siempre tendrá un sitio distinguido. Será el texto para el cual todos nuestros discursos sobre las ciencias naturales sólo servirán de comentario. Servirá de prueba para nuestros progresos cuando tengamos la edad del juicio y mientras nuestro juicio no esté arruinado, su lectura nos complacerá siempre. ¿Cuál es pues ese maravilloso libro? ¿Es Aristóteles, Plinto, Buffon? No, es Robinson Crusoe.

Se ve hasta qué punto se trata aquí de una “educación diferente” que suple las insuficiencias de la de los colegios.

Esas tres obras, tan diferentes entre si sin embargo, tienen un punto en común: son “viajes extraordinarios”, lo que por otra parte eran ya *Telémaco* y *Anacarsis*. Le abren al niño, en el interior del mundo de los adultos, una ventana que da sobre lo exterior y lo anterior.

Algunos de esos héroes son infantiles (Aladino, Viernes, el mismo Gulliver en Brobdingnag), pero esta característica esencial, que en el cuento de hadas o en la Condesa de Ségur le provee al joven lector modelos de conducta, aquí es la consecuencia del hecho que el adulto, al abordar una orilla desconocida, se reencuentra niño y se descubre en el exterior de la fortaleza de los adultos donde sólo se puede entrar mediante exámenes y ceremonias y cuyas paredes impiden ver el resto del mundo.

Del mismo modo que el niño de los colegios de antaño, desde lo alto de su “antigüedad” juzgaba severamente el “siglo de plomo” en el que habían caído las personas grandes, el niño de los colegios más modernos, “enamorado de los mapas y las estampas”, de regreso de sus

viajes imaginarios, sitúa el “mundo” [35] de sus padres como provincia confinada en relación con el vasto universo. Recordemos el papel que para la misma Condesa de Ségur desempeña Rusia.

Al renunciar a hacer comedias para adultos, al decidirse a escribir “para la juventud” en el *Magasin d’Éducation et de Récréation*, es ese “resto del mundo” el que Julio Verne se ha decidido a explorar. Mediante una faena de enciclopedista, junta toda la literatura de viajes (describiendo “mundos conocidos” sólo por ciertos adultos o permitiendo imaginar “mundos desconocidos” donde nadie ha apoyado su planta pero cuya existencia, sin embargo, nadie puede negar) para poder alimentar de la manera más concreta posible en el niño la representación de un mundo exterior al de los padres, de un mundo “desconocido” para éstos.

El hecho de que esta nueva imagen del mundo está construida metódicamente a partir de lo que los adultos no pueden recusar, le permitirá subsistir en el niño que ha llegado a convertirse en hombre. La obra de Julio Verne, con toda su admirable modestia tiene, pues, en relación con esta civilización “mundial” que se está buscando tan trabajosamente en nuestros días, un papel funcional decisivo.

**Michel Butor**

## La proto-fábula

En toda obra que tiene forma de relato, hay que distinguir *fábula* y *ficción*. Fábula, lo que es contado (episodios, personajes, funciones que se ejercen en el relato, sucesos). Ficción, el régimen del relato o, más aún, los diversos regímenes según los cuales es “relatado”: posición del narrador respecto de lo que cuenta (según que tome parte de la aventura, o que la contemple como un espectador ligeramente distante, o que esté excluido y la sorprenda desde el exterior); presencia o ausencia de una mirada neutra que recorre las cosas y las personas asegurando una descripción objetiva; compromiso de todo el relato en la perspectiva de un personaje o de muchos sucesivamente o de ninguno en particular; discurso que repite los sucesos de inmediato o los dobla a medida que se desarrollan, etcétera. La fábula está hecha con elementos ubicados en cierto orden. La ficción es la trama de las relaciones establecidas, a través del discurso mismo, entre el que habla y aquello de que habla. Ficción, “aspecto” de la fábula.

Cuando se habla en la realidad, se pueden decir muchas cosas “fabulosas”; el triángulo dibujado por el sujeto parlante, su discurso y lo que cuenta está determinado desde el exterior por la situación: no hay ficción en ese caso. En este *analogon* de discurso que es una obra, esa relación sólo puede establecerse en el interior del acto mismo del habla; lo que es [38] contado debe indicar, por sí solo, quién habla y a qué distancia y según qué perspectiva y utilizando qué modo de

discurso. La obra se define menos por los elementos de la fábula o su ordenamiento que por los modos de la ficción, indicados oblicuamente por el enunciado mismo de la fábula. La fábula de un relato se aloja en el interior de las posibilidades míticas de la cultura; su escritura se aloja en el interior de las posibilidades de la lengua; su ficción, en el interior de las posibilidades del acto del habla.

Ninguna época ha utilizado simultáneamente todos los modos de ficción que pueden ser definidos abstractamente; algunos, tratados de parasitarios, son siempre excluidos; otros, por el contrario, son privilegiados y definen una norma. El discurso del autor, interrumpiendo su relato y levantando los ojos de su texto para hacer un llamado al lector, convocarlo como juez o testigo de lo que ocurre, era frecuente en el siglo XVIII; casi ha desaparecido en el curso del último siglo. Contrariamente, el discurso ligado al acto de escribir, contemporáneo de su desenvolvimiento y encerrado en él, ha hecho su aparición desde hace menos de un siglo. Quizás ha ejercido una fuerte tiranía desterrando, con la acusación de ingenuidad, de artificio o de realismo impotente, toda ficción que no tuviera ubicación en el discurso de un sujeto único, y en el ademán mismo de su escritura.

Desde que nuevos modos de la ficción han sido admitidos en la obra literaria (lenguaje neutro y hablando solo y sin ubicación, en un murmullo ininterrumpido, palabras extrañas haciendo irrupción desde lo exterior, marquetería de discurso con modos diferentes para cada uno), vuelve a ser posible leer, según su propia arquitectura, textos que, poblados de “discursos parásitos”, habían sido por eso expulsados de la literatura.

Los relatos de Julio Verne están maravillosamente penetrados de esas discontinuidades en el modo de [39] ficción. Incesantemente la relación establecida entre narrador, discurso y fábula se desanuda y reconstituye según un nuevo trazado. El texto que narra se rompe a cada instante; cambia de signo, se invierte, toma distancia, viene de otra parte y como de otra voz. Hablantes, surgidos no se sabe de dónde, se introducen, hacen callar a los que los precedían, sostienen durante un instante su discurso propio y luego, repentinamente, ceden la palabra a otro de esos rostros anónimos, de esas siluetas grises. Organización absolutamente opuesta a la de *Las mil y una noches*: aquí, cada relato, aun si ha sido narrado por un tercero, está hecho —ficticiamente— por el que ha vivido la historia; a cada fábula su voz, a cada voz una fábula nueva; toda la “ficción” consiste en el movimiento por el cual un personaje se disloca de la fábula a la que pertenece y se convierte en narrador de la fábula siguiente. En la obra de Julio Verne hay una sola fábula por novela, pero contada por voces diferentes, encabalgadas, oscuras y refutándose unas a otras.

Detrás de los personajes de la fábula —los que se ven, que tienen un nombre, que dialogan y a quienes les suceden las aventuras— reina todo un teatro de sombras, con sus rivalidades y sus luchas nocturnas, sus justas y sus triunfos. Voces sin cuerpo se pelean para contar la fábula.

1) Muy próxima a los personajes principales,<sup>1</sup> compartiendo su familiaridad, conociendo sus rostros, sus costumbres, su estado civil,

---

<sup>1</sup> Por comodidad, tomaré como ejemplo privilegiado los tres libros: *De la Tierra a la Luna*, *Alrededor de la Luna*, *Sin arriba abajo*.

pero también sus pensamientos y los pliegues secretos de sus caracteres, escuchando sus réplicas, pero experimentando sus sentimientos como desde adentro, habla una sombra. Situada bajo la misma insignia que los personajes esenciales, ve las cosas como ellos, comparte sus aventuras y se inquieta con ellos acerca de lo que [40] va a suceder. Es ella quien transforma la aventura en relato. Este relator puede vanagloriarse de estar investido de grandes poderes pero tiene sus límites y sus sujeciones: se ha deslizado en el proyectil lunar con Ardan, Barbicane y Nicholl y, sin embargo, hay sesiones secretas del Gun-Club a las que no ha podido asistir. ¿Se trata del mismo relator, o es otro el que está aquí y allá, en Baltimore y en el Kilimandjaro, en el cohete sideral, en tierra y en la sonda submarina? ¿Habría que admitir que a todo lo largo del relato hay un personaje sobrante, que vaga continuamente en los libros de la narración, una silueta hueca que tendría el don de la ubicuidad? ¿O bien suponer, en cada lugar, para cada grupo de personajes, genios atentos, singulares y charlatanes? En todos los casos, estas figuras de sombra se sitúan en el primer nivel de la invisibilidad: hace falta muy poco para que pasen a ser personajes verdaderos.

2) Más atrás de esos “relatores” íntimos, figuras más discretas, más furtivas, pronuncian el discurso que narra sus movimientos o indican el pasaje de uno a otro. “Esta noche, dicen esas voces, un extranjero que se hubiera hallado en Baltimore no habría logrado, aun a precio de oro, penetrar en la gran sala...”; y sin embargo un extranjero invisible (un relator del nivel 1) ha podido franquear las puertas y hacer el relato de las subastas “como si hubiera estado”. Se trata de voces tales que hacen pasar la palabra de un relator a otro, facilitando así el juego huroneador del discurso. “Si el honorable señor Maston no escuchó los

“hurra” lanzados en su honor (acaban de aclamarlo en el obús gigantesco), al menos las orejas le repicaron (y el sostenedor del discurso viene a ubicarse ahora en Baltimore).”

3) Más exterior todavía a las formas visibles de la fábula, un discurso la retoma en su totalidad y la vincula con otro sistema de relato, con una cronología objetiva o, en todo caso, con un tiempo que es el del lector mismo. Esta voz, eternamente “fuera de fábula”, indica las referencias históricas (“Du-[41]rante la guerra federal, un nuevo club muy influyente...”); recuerda los otros relatos ya publicados por Julio Verne sobre un tema parecido (impulsa incluso a la exactitud, en una nota de *Sin arriba abajo*, a hacer la división entre las verdaderas expediciones polares y la narrada en *Desierto de hielo*); le sucede también que reanima a lo largo del relato la memoria del lector (“Recordamos que...”). Esta voz es la del relator absoluto: la primera persona del escritor (pero neutralizada), anotando en los márgenes de su relato lo que es necesario saber para utilizarlo con comodidad.

4) Detrás de él, y todavía más lejana, se levanta otra voz de tiempo en tiempo. Es una voz que niega el relato, subrayando las inverosimilitudes, muestra todo lo que habría allí de imposible. Pero también responde de inmediato a esta negación que ha hecho nacer. No creáis, dice, que hay que ser insensato para emprender una aventura parecida: “no sorprenderá a nadie: los yanquis, primeros mecánicos del mundo...” Los personajes encerrados en el cohete lunar son atacados por extraños malestares; no os sorprendáis: “Lo que ocurre es que desde hace unas doce horas, la atmósfera del proyectil se había cargado con ese gas absolutamente deletéreo, producto definitivo de la sangre.” Y,

por precaución suplementaria, esta voz justificadora presenta los problemas que ella misma debe resolver: “Sorprenderá quizá ver a Barbicano y a sus compañeros tan poco preocupados por el porvenir...”

5) Existe un último modo de discurso aun más exterior. Voz completamente blanca, no articulada por nadie, sin soporte ni punto de origen que viene de una parte indeterminada y surge en el interior del texto por un acto de pura irrupción. Es el lenguaje anónimo depositado allí por grandes placas. Un discurso inmigrante. Ahora bien, ese discurso es siempre un discurso sabio. Ciertamente, hay muchas y largas disertaciones científicas en los diálogos o exposiciones o cartas o telegramas atribuidos a los diversos [42] personajes; pero no están en esa posición de exterioridad que caracteriza a los fragmentos de “información automática”, mediante los cuales el relato, de tiempo en tiempo, se interrumpe. Cuadro de los horarios simultáneos de las principales ciudades del mundo; cuadro en tres columnas indicando el nombre, la situación y la altura de los grandes macizos montañosos de la luna; mediciones de la tierra introducidas por esta simplísima fórmula: “Júzguese por las siguientes cifras...” Depositadas allí por una voz que no se puede asignar a nadie, esas arenillas del saber permanecen en el límite externo del relato.

Habría que estudiar, en función de ellas mismas, en su juego y en sus luchas, esas voces de la proto-fábula, cuyo intercambio dibuja la trama de la ficción. Limitémonos a la última.

Es extraño que en esas “novelas científicas” el discurso científico venga de otra parte, como un lenguaje transportado. Extraño que se exprese sólo en un rumor anónimo. Extraño también que aparezca bajo

las especies de fragmentos irruptivos y autónomos. Ahora bien, el análisis de la fábula revela la misma disposición, como si reprodujera, en la relación de los personajes, el encabalgamiento de los discursos que cuentan en ella las aventuras imaginarias.

1) En las novelas de Julio Verne, el sabio permanece al margen. No es a él a quien le ocurre la aventura, ni es el héroe principal de ella. Formula conocimientos, despliega un saber, anuncia las posibilidades y los límites, observa los resultados, espera, en calma, la comprobación de que ha dicho la verdad y que la ciencia no se ha engañado. Maston ha hecho todas las operaciones pero no es él quien va a la Luna; no es él quien va a disparar el cañón de Kilimandjaro. Cilindro grabador, desenvuelve un saber ya constituido, obedece a los impulsos, funciona absolutamente solo en el secreto de su automatismo y produce resultados. El sabio no descubre; es [43] aquel en quien el saber está inscripto: piedra mágica lisa de una ciencia hecha en otra parte. En *Héctor Servadac* el sabio es una piedra con inscripciones: se llama, justamente, Palmyrin *Roseta*.

2) El sabio de Julio Verne es un puro intermediario. Aritmético, mide, multiplica y divide (como Maston o Roseta); técnico puro, utiliza y construye (como Schultze o Camaret). Es un *homo calculator*, nada más que un meticuloso “ $\pi$  r 2”. Esta es la razón por la cual es distraído, no solamente por esa despreocupación tradicionalmente atribuida a los sabios sino por una distracción más profunda: detrás del mundo y de la aventura, aritmetiza; detrás del saber inventivo, lo cifra y lo descifra. Lo cual lo expone a todas esas distracciones accidentales que manifiesta su ser profundamente *abstracto*.

3) El sabio está situado siempre en el lugar de lo imperfecto. En el peor de los casos, encarna el mal (*Frente a la bandera*), o bien lo permite sin quererlo ni verlo (*La misión Barsac*); o bien es un exilado (*Roberto*); o bien es un suave maniático (como lo son los artilleros del Gun-Club); o bien es simpático y está muy cerca de ser un héroe positivo, entonces es en sus cálculos mismos que surge el desgarramiento (Maston se engaña al transcribir las medidas de la Tierra). De todas maneras, al sabio le falta algo (el cráneo hendido, el brazo artificial del secretario del Gun-Club lo proclaman suficientemente). De ahí, un principio general: saber e imperfección están ligados; y una ley de proporcionalidad: menos se engaña el sabio, más perverso, o demente, o ajeno al mundo resulta (Camaret); más positivo es, más se equivoca (Maston, como su nombre lo indica y como la historia lo muestra, no es más que un tejido de errores: se ha equivocado sobre las *masas* cuando se puso a buscar en el fondo del mar el cohete que flotaba; y sobre las *toneladas* cuando ha querido calcular el peso de la Tierra). La ciencia habla sólo en un espacio vacío. [44]

4) Frente al sabio, el héroe positivo es la ignorancia misma. En ciertos casos (Miguel Ardan) se desliza en la aventura que el saber autoriza, y si penetra en el espacio preparado por el cálculo, es como en una especie de juego: para ver. En otros casos, cae involuntariamente en la trampa preparada. Ciertamente, aprende en el hilo de los episodios; pero en su papel no figura nunca la adquisición de ese saber ni la conversión en su dueño y poseedor. O bien puro testigo, está ahí para contar lo que ha visto; o bien su función consiste en destruir y borrar hasta los rastros del infernal saber (es el caso de Jane Buxton en *La misión Barsac*). Y si observamos más de cerca, las dos funciones se

encuentran: en los dos casos se trata de reducir la (fabulosa) realidad a la pura (y fingida) verdad de un relato. Maston, el sabio inocente, ayudado por la inocente e ignara Evangelina Scorbitt, es aquel cuya “hendidura” a la vez hace posible la imposible empresa y sin embargo la destina al fracaso al borrarla de la realidad para ofrecerla a la vana ficción del relato.

Hay que hacer notar que, en general, los grandes calculadores de Julio Verne se dan o reciben una tarea muy precisa; impedir que el mundo se detenga por el efecto de un equilibrio que le sería mortal; reencontrar fuentes de energía, descubrir el horno central, prever una colonización planetaria, escapar a la monotonía del reino humano. En pocas palabras, se trata de luchar contra la entropía. De ahí (si se pasa del nivel de la fábula al de la temática), la obstinación con la cual vuelven las aventuras del calor y del frío, del hielo y del volcán, de los astros incendiados y de los astros muertos, de las alturas y de las profundidades, de la energía que propulsa y del movimiento que termina. Sin cesar, contra el mundo más probable —mundo neutro, blanco, homogéneo, anónimo— el calculador (genial, loco, malvado o distraído) permite descubrir un horno ardiente que asegura el desequilibrio y garantiza al mundo contra la muerte. La grieta en la que se aloja el calculador, el desgarramiento que su des-[45]propósito o su error opera sobre la gran superficie del saber, precipitan la verdad en el fabuloso suceso en el que ella se toma visible, donde las energías se expanden nuevamente en profusión, donde el mundo es devuelto a una nueva juventud y donde todos los ardores flamean e iluminan la noche. Hasta el instante (infinitamente próximo del primero) en el que el error se disipa, en el que la locura se suprime a sí misma y donde la

error se disipa, en el que la locura se suprime a sí misma y donde la verdad es devuelta a su previsible aborregamiento y a su indefinido rumor.

Se puede captar ahora la coherencia entre los modos de la ficción, las formas de la fábula y el contenido de los temas. El gran juego de sombras que se desenvolvía detrás de la fábula era la lucha entre la probabilidad neutra del discurso científico (esa voz anónima, monocorde, lisa, que viene de no se sabe dónde y que se insertaba en la ficción, imponiéndole la certidumbre de su verdad) y el nacimiento, el triunfo y la muerte de los discursos improbables en los que se abocetaban y en los que también desaparecían los rostros de la fábula. Contra las verdades científicas y rompiendo sus voces heladas, los discursos de la ficción remontaban sin cesar hacia la improbabilidad más grande. Por encima de ese murmullo monótono por el cual se anunciaba el fin del mundo, esos discursos hacían que se fundiera el ardor asimétrico de lo casual, del inverosímil azar y del despropósito impaciente. Las novelas de Julio Verne son la negentropía del saber. No la ciencia que se ha tomado recreativa, sino la re-creación a partir del discurso uniforme de la ciencia.

Esta función del discurso científico (murmullo que hay que devolver a su improbabilidad) hace pensar en el papel que Roussel asignaba a las frases hechas que encontraba y que rompía, pulverizaba y sacudía para hacer saltar de ellas la milagrosa extrañeza del relato imposible. Lo que restituye, pues, al rumor del lenguaje el desequilibrio de sus poderes soberanos no es el saber (siempre más y más probable), ni tampoco la fábula (que tiene sus formas obliga-[46]das). Es, entre

ambos, y como dentro de una invisibilidad de limbos, los juegos ardientes de la ficción.

Por sus temas y su fábula, los relatos de Julio Verne están muy cerca de las novelas de “iniciación” o de “formación”. Por la ficción, están en las antípodas. Sin duda, el héroe ingenuo atraviesa sus propias aventuras como otras tantas pruebas marcadas por los sucesos rituales: purificación del fuego, muerte helada, viaje a través de una región peligrosa, subida y bajada, regreso casi milagroso al punto de partida. Pero además toda iniciación o toda formación obedece regularmente a la doble ley de la decepción y de la metamorfosis. El héroe ha venido a buscar una verdad que conocía de lejos y que titilaba ante sus ojos inocentes. Esta verdad no es encontrada por él, pues era la verdad de su deseo o de su vana curiosidad; y por lo contrario, una realidad insospechada le es revelada, más profunda, más reticente, más bella o más sombría que la que le era familiar: esta realidad es él mismo y el mundo transfigurados el uno para el otro; el carbón y el diamante han intercambiado así su negrura y su brillo. Los *Viajes* de Julio Verne obedecen a una ley totalmente opuesta: una verdad se desenvuelve, según sus leyes autónomas, bajo las miradas sorprendidas de los ignorantes, hastiados de los que saben. Esta superficie lisa, este discurso sin sujeto parlante habría quedado en su refugio esencial si el “alejamiento” del sabio (su imperfección, su maldad, su distracción, el desgarramiento que provoca en el mundo) no lo hubiera incitado a mostrarse. Gracias a esta delgada fisura, los personajes atraviesan un mundo de verdad que permanece indiferente y se encierra sobre sí mismo tan pronto como ellos han pasado. Cuando regresan, han visto y aprendido ciertamente, pero nada ha cambiado, ni sobre el rostro del

mundo ni en la profundidad de sus espíritus. La aventura no ha dejado ninguna cicatriz. Y el sabio “distráido” se retira al refugio esencial del saber. “Por la voluntad de su autor, la obra de Camaret estaba enteramente [47] muerta y nada transmitiría a las edades futuras el nombre del inventor genial y demente.” Las múltiples voces de la ficción se reabsorben en el murmullo incorpóreo de la ciencia; y las grandes ondulaciones de lo más probable borran de su arena infinita las espigas de lo más improbable. Y esto hace la desaparición y a la reaparición probable de toda la ciencia que Julio Verne promete, cerca de su muerte, en *El eterno Adán*.

“La señorita Mornas tiene una manera muy particular de abordar a uno con un Ini-ciado (buenos días), no digo más que esto.” Pero en el sentido en que se dice: Iniciado, buenas noches.

**Michel Foucault**

[48]



“... series de destrucciones y de palingenias eruptivas”  
(página 49).

## Geodésicas de la Tierra y el Cielo

Gruta, caverna, excavación, pozo, zanja, mina... pocas novelas de Julio Verne están desprovistas de tales basílicas subterráneas. Las reales: Fingal del *Rayo verde*, el Mamut de Kentucky en el *Testamento de un excéntrico*; las reales–imaginarias: la nueva Aberfoyle en el texto platónico de *Las Indias negras*; las totalmente fantásticas o cavadas por la mano del hombre: El Palacio de Granito, el refugio semimarino de Nemo, el Columbiad del Gun-Club, la enorme boca de fuego del Kilimandjaro destinada a enderezar el eje de los polos, la isla hueca de *Frente a la bandera*, y así siguiendo. A este tema telúrico se le mezclan copiosamente los motivos bachelardianos del agua y del fuego, hasta dar la imagen *princeps* de la obra que aparece en *El volcán*. El mundo —en el sentido geológico— es ante todo (después de todo) volcánico; el viaje extraordinario hacia el punto sublime es un itinerario hacia un cráter, a partir de un cráter o pasando por un cráter: véase *Maese Antifer*, *El volcán de oro*, *Serdavac*. ¿Qué encuentran en el polo los compañeros del capitán Hatteras? Una isla (otro tema mayor); en el centro de la isla, un volcán; el punto matemático del polo está en el centro del cráter. Además, la idea esencial del Eterno Retomo (expresada desde *La isla misteriosa* y perpetuada hasta *El eterno Adán*) se hace posible sólo por series de destrucciones y de palingenesis eruptivas. Resulta totalmente evidente, pues, lo que una [50] crítica

psicoanalítica podría extraer de eso; y hasta se lo ve demasiado bien como para demorarse en hacerla.

El *Viaje al centro de la Tierra* es la obra perfecta del complejo de Empédocles. Siguiendo las huellas criptográficas del alquimista Arne Saknussem (de quien se ha extraviado toda su obra, salvo el mensaje rúnico). Axel y su tío penetran en el Yokul del Sneffels, en Islandia, para volver por el Strómboli: el viaje vincula la boca de un volcán extinguido a un cráter en plena actividad. Si se quiere un catálogo, aquí aparece completo: las entrañas del globo tienen todo lo que se puede desear en materia de cavidades, simas y abismos, de corredores complicados y de laberintos (munidos de un hilo de Ariadna: el Hans-Bach), de grutas acuáticas, arroyos, mares y tormentas subterráneas, de fuegos eléctricos, magnéticos, tectónicos... es un tesoro desenterrado a poco costo por el psicoanalista que no deja de maravillarse, además, de los hongos gigantes —un bosque de símbolos— cuyo crecimiento se exaspera a partir de una hierba tibia y húmeda, así como de una marea, bastante contraria a las leyes de la naturaleza, levantada por una balsa antes de precipitarse en semejante chimenea en erupción. El simbolismo está a flor de texto y no necesita traducción; secreto mal protegido, que se hunda en la tierra o en un código.

Todo esto sería convincente sin *Isaac Laquedem* —y lo sigue siendo, en parte, con él. Cualquiera sabe de memoria esta novela donde se dice por primera vez que todos los hombres son mortales y que, recíprocamente, el suplicio más exquisito es la inmortalidad. Simone de Beauvoir y Borges han leído, tal vez, a Dumas padre. Pero Verne lo había leído indudablemente, y al bautizar *Mathias Sandorff* al *Monte-*

*Cristo* de los Viajes extraordinarios sacó de ahí algo muy diferente. [51]

¿Qué buscan en el Averno los héroes del *Viaje*? Algo parecido a lo que allí encuentra Laquedem.

Laquedem está condenado al viaje, a la vagancia. Se lo encuentra en Grecia, en el Cáucaso, en Roma, sobre los océanos y en los desiertos... en todos los lugares y todos los tiempos puesto que no puede morir. Es el Judío errante, Ulises sin retomo, mientras el círculo griego se vuelve un círculo único. El texto de Dumas es un esbozo; nunca ha sido concluido: el plan era desmesurado; veinticinco volúmenes debían volver a trazar la historia pasada, presente y futura de la Humanidad, vivida y observada por el eterno contemporáneo, zambulléndose así en la anticipación. Se habría visto ahí “al nuevo Mesías Siloé, al mundo llegado a su perfección y dedicándose a Dios, la Segunda Pasión, al fin del mundo por el frío y las tinieblas, al Judío, último hombre del viejo mundo y primero del nuevo”. Paul Lacroix había proyectado *El eterno Adán*: fue Verne quien lo escribió. Todo ocurre como si el plan de Dumas hubiera sido realizado por el conjunto de los “Viajes Extraordinarios”, menos el inmortal testigo, más el círculo recobrado. ¿Fue voluntario, inconsciente? ¿Estaba en el espíritu de la época? No lo sé, pero el hecho está ahí. La anticipación entonces es sólo una faz tercera de las cosas y la recapitulación integral del pasado es otra o es la misma. *La isla misteriosa*, por ejemplo, es un viaje temporal, simétrico de las prospecciones futuristas; el globo es una máquina de remontar el tiempo de manera que los colonos de la isla Lincoln reiteran la totalidad de la historia a partir del punto cero, del estado adánico a la catástrofe eruptiva final-inicial. Sobre la isla-microcosmo, esta micro-

humanidad ejemplar retoma por su cuenta eras y estadios evolutivos bien conocidos hasta llegar al mundo perfecto, la muerte de Dios-Nemo y la escatología volcánica. La historia está cerrada y puede recomenzar: para un viaje espacial cuasi-nulo, el itinerario cronológico es cuasi-exhaustivo. Por añadidura, la *Isla* es el prototipo de todas las novelas, que no hacen más que repetirla, completarla, analizarla. [52]

Volvamos a Laquedem-Saknussem, y pasemos de la historia a la prehistoria, de la arqueología a la paleontología. Isaac ha obtenido de Prometeo agonizante la rama de oro que abre las puertas infernales y él conocimiento trascendente del lugar en que residen las Parcas, el *centro de la Tierra*. Acompañado por Apolonio de Tyana, franquea las etapas de la iniciación, atraviesa el lago negro y se encuentra en el umbral del abismo. En Verne y en Dumas, no hay que forzar para nada los textos para convencerse de la impregnación de temas homéricos, virgilianos o dantescos; los dos citan, en el mismo momento, el *facilis descensus Averní*, describen la misma pradera suave, las mismas aguas sombrías, la misma luz pálida. A pesar de eso, los viajes modernos difieren de los antiguos sólo en aquello que puede cambiar: la ciencia; las sombras no son más las huellas de los muertos familiares; los estratos geológicos hablan de una historia y de un saber perdidos, como lo hacen los osarios y la flora fósil; Cuvier, Milne-Edwards y de Quatrefages han pasado por ahí. Apolonio y Lidenbrock son físicos del globo y paleontólogos y no simplemente iniciados o médiums. Se trata nuevamente, en Verne, de un itinerario para remontar el tiempo a medida que se profundiza: nuevo sentido (o muy antiguo) de la anamnesis. La arqueología retoma aquí la constelación total de sus significaciones: secreto perdido-recuperado de la inscripción rúnica, incons-

ciente olvidado–escondido en símbolos claros, origen del mundo y del hombre borrado–conservado en el fondo de los basamentos graníticos, en montones de osamentas o de reservas de plesiosaurios, viejas tradiciones esotéricas de la tierra hueca y de los gigantes ancestrales. En esos caminos el joven Alex pierde la memoria reciente y Graüben, la bella Virlandesa, se borra de su espíritu. En la dimensión fantástica, el *Viaje* supera a todos sus predecesores. Homero, Dante, Dumas; desde el Mediterráneo subterráneo, los muertos resucitan o, mejor todavía, no han muerto; se devela el secreto, bien viviente, carne, hueso y una, los grandes saurios se degüellan unos a otros, [53] los helechos primitivos suben por encima de los árboles, pacen los mastodontes que tienen en las trompas nidos de serpientes. No se trata de interrogar a la sombra de las sombras o a las diosas de la Muerte, sino de contemplar la vida originaria, proto–histórica, ingenuamente descubierta y presente, como en un libro de paleontología vivida. Entonces, en el seno del bosque original, en una angustia verdaderamente onírica, es reecontrado *Adán*, gigante de doce pies, con cabeza de búfalo<sup>1</sup> y crines de león, pastor antediluviano de un concierto de monstruos. Que un accidente impida el acceso al centro y precipite el retomo por las fauces formidables del Strómboli (el retomo a la historia, al antiguo–nuevo mundo), qué importa: el viaje ha terminado, el conocimiento se ha perfeccionado y la iniciación se ha cumplido desde el momento en que ha sido visto el primer hombre, el padre de nuestros padres o el último testigo. El tiempo retoma su curso ordinario, los enterrados vuelven a surgir (los muertos nunca están muertos) y la Parca del Centro reanuda el hilo.

---

<sup>1</sup> Isaac Laquedem desentierra un gigante así al comienzo de la obra, en una tumba de los Gaetani. Pero en Verne se trata del *Minotauro*.

No me opongo a que se sometan los símbolos a la crítica psicoanalítica —que el ancestro–dios–padre sea “immanior ipse”, etc...—, pero igualmente reclamo que se admita que la clave de la lectura está dada al mismo tiempo que la lectura, el método con el problema, el movimiento con el objetivo, el médico y su sabiduría con el paciente y su enfermedad, el aprendiz con su conductor, el iniciado con su sacerdote, el laberinto con su hijo. El criptograma está inmediatamente unido de su tablero y el abismo de su Hans–Bach (y cuando se pierde el arroyo de Ariadna, el hilo de la propagación sonora lo reemplaza); la boca de sombra está grabada con inscripciones rúnicas: los caminos de la muerte y del origen son caminos *marcados*; igualmente, la fauna y la flora inconscientes–imaginarias–científicas están [54] al final del movimiento regresivo, de la anamnesis, del descendimiento y la vuelta del tiempo. Los secretos son resultados o, si se quiere, el análisis está expuesto tanto como aquello que hay que analizar. Hay siempre un predecesor en el camino del héroe, un explorador o un sabio para explicar: mundo de la confesión y de la sabiduría tanto como del símbolo y de lo escondido; mejor dicho, mundo de los caminos del secreto, ingenuamente mostrado.

De hecho, nunca se trata más que de exploraciones y de descubrimientos, de viajes para hacer ver, de itinerarios para conocer lo desconocido. En general, ¿qué es un Viaje Extraordinario?

En primer lugar es un viaje ordinario, en el espacio (terrestre, aéreo, marítimo, cósmico) o en el tiempo (pasado, presente, porvenir: *Ayer y Mañana*), un recorrido de tal punto dado a tal otro deseado, por todos los medios de locomoción. En cuanto a esos medios, hay poca

invención; menos todavía anticipación: el submarino está ya en proyecto, el proyectil sideral tiene dos siglos de vejez, las maquinarias a la Robur no son nuevas y Julio Verne tiene un poco de vergüenza de *Servadac*. Si la anticipación social y política es esforzada y detallada (*Begum, Jonathan*), la extrapolación técnica es tímida, dígase lo que se diga. Ese primer itinerario es generalmente *circular*, como el tiempo que lo mide o que le sirve de campo, el pensamiento del Eterno Retorno lo domina, y el futuro es en él sólo un perfil visto de arriba. Mostraré en otra parte<sup>2</sup> que las imágenes aquí se agrupan alrededor de una *estructura punto-círculo*, traducida constantemente de mil y una maneras: polo, *centro*, isla volcánica,<sup>3</sup> maelstrom, etc... El punto sublime es ahí la referencia de una geodesia espacial o temporal cerrada. [55]

En segundo lugar es un viaje enciclopédico: la Odisea es circular, recorre el *ciclo de la sabiduría*. El objetivo del recorrido es un lugar privilegiado donde es posible experimentar directamente una teoría científica o, de paso, resolver un problema: si existe un eslabón intermedio entre los grandes monos y el hombre, hay que ir a verlo a la *Aldea aérea*; si la Tierra está provista de un segundo satélite, hay que seguir a Barbicano, etc. De donde se sigue la profusión de álgebra, de mecánica, de resistencia de materiales, de astronomía, de zoología, de entomología, de geografía, de historia, demasiado elementales e ingenuas, muy frecuentemente, para ser soportables. Se acaba de ver a la paleontología y la geología infantiles dándose libre curso y la cues-

---

<sup>2</sup> Este artículo es un extracto de una obra en preparación sobre Julio Verne.

<sup>3</sup> En este sentido, el ejemplo precedente es rico: un centro y dos islas con volcán.

ción del calor central resolviéndose por experiencia vivida. Es el costado Educación del Negocio de Hetzel, así como el primer viaje dibujaba el perfil Recreo. Pero, en la intención, la tradición homérica es respetada: instruir y dar placer, hacer el balance de las ciencias y de las técnicas de la época; ir más allá de las tierras conocidas y de los conocimientos humanos. Divertir, enseñar, iniciar.

Finalmente, y por sobre todo, es un viaje *iniciático*, en el mismo sentido que el periplo de Ulises, el Éxodo del pueblo hebreo o el itinerario del Dante. El círculo espacio-temporal y el punto sublime, el ciclo enciclopédico y la experiencia del sabio, soportan una marcha de un orden muy diferente, único capaz de explicar el interés extraño y apasionado que cada uno (para sí) pone en esta obra, a pesar de sus debilidades artísticas e intelectuales. Julio Verne es, en mi opinión, el único escritor francés reciente que haya recogido y *ocultado* bajo los sedimentos de un exotismo pintoresco y de una sabiduría al gusto del día (sin embargo irrisoria y, de hecho, muy atrasada), la casi totalidad de la tradición europea en materia de mitos, esoterismo, ritos de iniciación y religiosos, y misticismo. Se encuentra siempre, en el Viaje, el Éxodo bajo la Odisea, a esta Odisea bajo los primeros. Del Sneffels al Strómboli se desarrolla [56] un relato *órfico*: Axel en el subterráneo adánico es Orfeo en los infiernos; por supuesto, es ante todo Ulises en su balsa, atado al mástil cuando ruge la tempestad; es también el sabio y el informado, convertido en hombre de ciencia y verificando la edad del planeta pero, por sobre todo, es el postulante de lo arcano, victorioso de las pruebas de la iniciación por el agua, por el fuego y por el abismo. El psicoanálisis, pues, ofrece de la crítica un perfil que corre el riesgo de velar la verdadera naturaleza extraordinaria del Viaje:

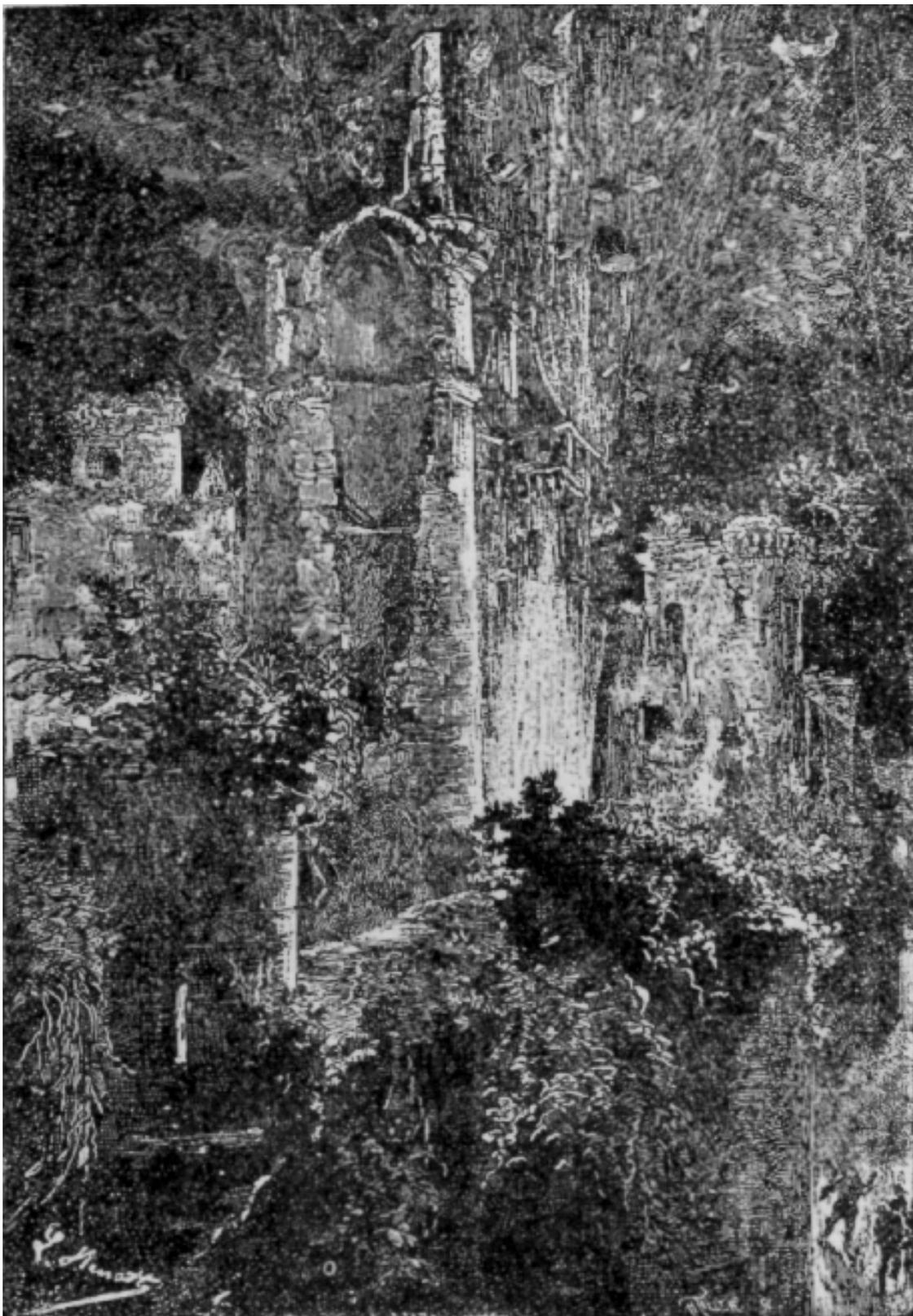
pensando descubrirla y expresarla, invierte el sentido de lo escrito hacia las concreciones del alma personal y por eso mismo, olvida el sentido de la vagancia, de la atracción, del aprendizaje y de los caminos de iniciación.

En pocas palabras, la única ciencia donde se puede reconocer que Julio Verne ha sido un maestro es la mitología. No sólo la conoce sino que, más aún, conoce el arte de decirla ocultándola, de expresarla sustrayéndola en un estilo claro pero envuelto por un auténtico esoterismo velado aquí por el exotismo. Del mismo modo, sobre la manera o sobre la materia se encuentra con sus grandes predecesores: los viajes extraordinarios son nuestra Odisea —o nuestra Biblia—, en todos los sentidos (la Telemaquia o búsqueda del padre bajo la protección de un mentor tampoco falta aquí: en *El capitán Grant* y en otras). El descenso a los infiernos, el hilo de Ariadna y el Minotauro, Adán viviente y la resurrección de los muertos (Servadac: cadáveres) sólo son ejemplos parciales que pueden no convencer. ¿Pero cómo decidirse a designar a ese héroe que pierde la vista (¿marchando conducido por un ángel?, ¿ciego, tuerto, los ojos vendados?) para recubrirla con un fin iniciático o para seguir siendo el más clarividente de los que horadan los enigmas? ¿Tobías, Edipo, Horacio, Cocles, *Miguel Strogoff*? (Y manco, como Escévola, durante el gran combate final contra el traidor.) ¿Y cómo designar ese viaje entrecortado por obstáculos y plagas, lluvias de sangre y nubes de langostas, pasaje del desierto y pozo de aguas amar-[57]gas, aislamiento sobre la alta montaña y traslado más allá de las aguas, ese viaje que concluye con la contemplación resplandeciente del país prometido, vivificado por una red de cursos de aguas y respirando la fortuna? ¿Acaso no es un Éxodo *Tres rusos y tres ingleses*?

La lectura del criptograma exige tres tableros; los dos primeros están en todas las manos. Intentaremos, en una próxima obra, reconstruir el tercero para aplicar los caminos del cielo sobre las geodésicas de la Tierra.

**Michel Serres**

[58]



“¿En qué tiempo vivimos? ¿En qué lugar estamos?”  
(página 62).

[59]

## El castillo de los Cárpatos

*Un “pavor irracional aunque en definitiva muy real”*

Si *El castillo de los Cárpatos* no es una de las novelas más acabadas de Julio Verne, es una de las más inquietantes. ¿Por qué medios? Marcel Moré, que tiene razón al vincularlo con *La Eva futura* de Villiers (en un capítulo de sus *Nuevas exploraciones de Julio Verne*), se asombra de la insigne debilidad de Verne para construir una “máquina soltera”: “cuando se recuerdan las largas y minuciosas descripciones de Julio Verne para explicar el funcionamiento de una «máquina» como el *Nautilus* o el *Gigante de acero*, uno se sorprende al advertir que la comparsa del barón Gortz evoca la Stilla artificial en el terraplén del castillo o en la sala del torreón por medio de un dispositivo tan rudimentario como *crisales inclinados con cierto ángulo y un potente fanal que iluminaba el retrato de la cantante ubicado ante el espejo*, al cual se encuentra, es cierto, yuxtapuesto un fonógrafo”; después de haber calificado esta construcción de pueril, Marcel Moré concluye que Julio Verne, temiendo verse acusado de plagio, no se ha atrevido a proseguir la identificación de la mujer con la máquina. La impresión de *pavor irracional* que su libro comunica al lector sigue siendo muy real, por lo cual ¿no sería más válido concluir que es suscitado no por la presencia de una máquina, menos inquietante y menos femenina que Hadaly, [60] sino por la forma de un libro que nos deja ver los reflejos

multiplicados de una situación única?

La novela se divide en dos partes sensiblemente parecidas; en el curso de los siete primeros capítulos se describe rápidamente la vida corriente de la aldea de Werst antes de empezar la narración de la tentativa de Nic Derk y del Dr. Patak para penetrar en el castillo de los Cárpatos; a partir del octavo capítulo, un nuevo héroe, Franz de Telele, acompañado por su ordenanza Rotzko, renueva la aventura de Nic y la lleva a su término. Las dos partes que parecen, cerrada la una, como la ciudadela vista desde afuera, y la otra abierta en la maquinaria interior de un cuerpo, constituyen dos grupos autónomos en el tiempo: la primera se desarrolla desde el 29 de mayo al 19 de junio, la segunda del 9 al 13 de junio. La segunda parte del libro parece ser tan sólo la repetición de la primera, pero en un nivel de realidad diferente.

Los personajes, en el curso de la novela, evolucionan por grupos antitéticos y complementarios: Nic y el Dr. Patak dependen de las circunstancias, Franz de Telele y su ordenanza Rotzko de la aventura; como Don Quijote y Sancho, forman parejas; una estrecha solidaridad los une: el doctor Patak salva la vida de Nic, Rotzko la razón de Franz. Entre Nic, que tiene veinticinco años, y Franz de treinta y dos se establece otra relación: los dos están atraídos por el mismo misterio, pero la misma voz que rechaza a Nic llama a Franz. Si Franz triunfa donde Nic fracasa es porque está ya menos vivo: ha conocido global e inconscientemente cuando murieron sus padres y Stilla, la aventura que nos será contada aquí. Estas dos parejas estarán en relación con una tercera: la formada por Rodolfo de Gortz (cincuenta y cinco años) y su escenógrafo científico, Orfanik (que tiene un solo ojo, como si el

conocimiento estuviera acompañado por una pérdida de existencia); esa pareja completa más que oponerse a las dos primeras, hasta el punto de que se puede ver en Nic–Patak, [61] Fran–Rotzko, Rodolfo–Orfanik un solo ser refractado en diversos momentos de su vida, o las tendencias generales de un individuo representadas por personajes diferentes: Franz y Rodolfo aman en Stilla (veinticinco años) sus dos aspectos: uno, la mujer con la cual hubiera sido bueno hacer el amor, el otro, una voz; uno, la evidencia material de una presencia, el otro, lo que pide en préstamo un cuerpo para manifestarse: un canto, un recuerdo, una imagen tan misteriosa como la electricidad que les restituyen. Pero esta mujer misma, con su *larga cabellera de reflejos dorados, sus ojos negros y profundos* (cap. 9) parece la imagen invertida de la novia de Nic, Miriota (veinte años), *rubia de ojos marrones* (cap. 3). Una misma pareja, pues, gira sobre sí misma y presenta las fases, diferentes en el tiempo, de un solo amor.

También el tiempo parece ser el tema central del libro. El capítulo inicial lo toma por héroe, dándole la imagen de un vendedor ambulante, vendedor de un tiempo irregular, de *horas demasiado largas o de minutos demasiado cortos*. El pastor Frick, al contrario, tiene la experiencia de un tiempo suspendido, anterior a la historia, que identifica las construcciones de los hombres con rocas apiladas y hace de la ciudadela un conjunto *vago, flotante, incierto*. En ese tiempo sin edad vive la aldea de Werst, hasta que el descubrimiento que hace el pastor Frick de una humareda que se escapa del castillo abandonado provoque una aventura que superpone a la vida ordinaria un segundo tiempo, y hasta que la llegada de Franz de Telek a Werst, el sábado 9 de junio, desencadene una nueva serie de acontecimientos en los que la

aventura duplica la rememoración. Un incidente anodino, que adquiere la importancia de un suceso central, arranca a los seres de la duración detenida y los precipita en series temporales de ritmo diferente. Como la aventura de Franz duplica la de Nic, la aventura de Franz misma se repite en sus accidentes: ha abandonado por primera vez su residencia después de la muerte de sus padres; la ha [62] abandonado por segunda vez después de haber llorado allí la muerte de Stilla; las dos veces, como si la vida se repusiera, su andar errático lo conduce hacia una mujer a la que no conocía y hacia una imagen que no pensaba ver más. Los sucesos de diversas series tienen lazos estrechos; se repiten como ecos, con tonos y alturas diferentes, o como reflejos.

El ser real (la Stilla viviente) y su imagen conservada, son a la vez parecidos (sin lo cual Franz no se hubiera engañado) y distantes; no hay recomienzo posible aun si el espíritu se sorprende en la esperanza de que se produzca: el tiempo del recuerdo es el de la muerte; Franz no va a recuperar a la Stilla que está en los Infiernos; habitante del reino de las sombras, sólo puede ser una imagen de la noche y subsistir en el laberinto del pensamiento, del deseo y la lamentación. Y el *pavor irracional aunque en definitiva muy real* (cap 9) que le provocaba a Sulla la presencia regular de un *hombre extravagante* entre sus oyentes, era idéntico al que provoca en nosotros la visión de ese tiempo alejado. Su inmovilidad, su indiferencia respecto de la existencia, hacen de ese espectador singular un ser tan ficticio como el papel que interpreta Stilla; por su insistencia en estar allí, le confiere a la irrealdad de su papel una autonomía temporal; encierra a la actriz en un mundo de reflejos.

¿En qué tiempo vivimos? ¿En qué lugar estamos? Bajo las exterioridades más objetivas esta novela, encerrada entre dos situaciones que se encadenan sin ninguna perturbación (Miriota está siempre asediada por las leyendas de la ciudadela y Nic por una aventura posible), se desarrolla en un pensamiento. La segunda parte es la extensa, minuciosa descripción de uno de esos instantes de vacilación entre persona y personaje, ser y rol, existencia y recuerdo. Penetramos así, después de haber cambiado de escala, después de haber cambiado de tiempo, en la noche del dolor de Franz cerca del cuerpo muerto de Stilla, el instante en el que todavía cree poder salvarla, en el que ella duda entre la muerte y la vida; estamos en Franz, en el momento en que quiere arrancar a Stilla de su rol y en el que, al hacerlo, la precipita en una irremediable ausencia. Después de la muerte de la cantante, Rodolfo ha sostenido contra Franz una acusación aparentemente basada sólo en la pasión: Franz habría matado a Stilla queriendo casarse con ella. Pero sólo esto es cierto: Franz ha visto a Stilla en el teatro; queriendo arrancarla de ese lugar de irrealidad, confiriéndole el deseo de volver del campo de los roles al de los seres, ha provocado su muerte, y volverá a causar su desaparición, esta vez como imagen, al precipitarse sobre ella para hacerla volver a la vida. Una representación tendrá fin. Un cristal se quebrará. El recuerdo y el espectáculo son simulacros. La novela es el relato de un pasaje, de una serie temporal a la otra. Nic vive en el tiempo de la felicidad, el que asimila la ciudadela a una montaña, el paisaje natural a la campaña mítica de *La Astrea* (cap. 1); es el tiempo de la existencia dichosa. Rodolfo vive en un lugar en el que el tiempo está suspendido, el tiempo del recuerdo, cercano a la muerte. Franz va del tiempo de la existencia al del recuerdo; responde a un

llamado del más allá de la muerte: él había encontrado ya a Stilla viviendo en Nápoles, donde los antiguos situaban una de las entradas de los Infiernos. Cruzó el espejo a riesgo de volverse loco. Dos veces triunfante, atraviesa la locura; la primera vez después de la muerte de Stilla (cap. 10), la segunda después de su viaje de ultra-mundo (cap. 18); y como esas dos experiencias son parecidas, la segunda explica a la primera.

Las imágenes del arte y las del recuerdo están más allá del espejo de la muerte; como el libro se divide en dos partes, la vida se escinde en dos dominios que se reflejan, se duplican y no se confunden. El otro mundo es una imagen de éste, está mezclado con éste. El escritor, como la cantante, vive en un mundo de reflejos; experimenta dificultades cada vez más grandes para alcanzar el mundo de los vivientes [64] vive una existencia desgarrada puesto que está a la vez en la vida y en la irrealidad novelesca. Pasando de un dominio al otro, corre el riesgo de la locura; al terminar su libro, acaba con ese riesgo. Cada vez es más pobremente vencedor, puesto que cada vez sólo puede traer consigo imágenes de aquello de lo que quisiera hacer realidades. No se vuelve a comenzar la existencia por una novela. Por eso también este libro puede ser considerado como una meditación sobre el limitado poder de la literatura y sobre la escasa realidad del recuerdo y del pensamiento. En la biografía con que Marcel Moré ha encabezado sus *Nuevas exploraciones de Julio Verne*, se pueden leer, referidas a 1892, algunas palabras que se asocian exactamente: *tristeza, neurastenia*. (*El castillo de los Cárpatos*.)

Ciertamente, al terminar el libro los temores sobrenaturales que

protegían la ciudadela se han disipado; racionales y científicas explicaciones borran los maleficios de la noche de Walpurgis que conocieron Nic y el Dr. Patak; y, sin embargo, seguimos sintiendo un *pavor irracional aunque muy real*. ¿Qué es ese pavor que nos oprime? Lo que sucede es que el libro no lleva de un comienzo oscuro a un final claro; es un encaminamiento interior, un viaje en si en el curso del cual la noción de persona se manifiesta fisurada: la vida y el espíritu tienden a separarse. Su tiempo no es el mismo y, sin embargo, el uno no sobrevive al otro. No hay en ese libro tinieblas que podrían ser disipadas (no hay reino de la muerte donde cualquier cosa de este mundo se conservaría). El viaje interior (o al Infierno) no es un viaje a otro mundo sino a un reflejo de él que se derrumbaría con él. Muerto, nada permanece de nuestro mundo de imágenes; vivo, no se puede recuperar el recuerdo en la existencia; permanece obsesivo e inasimilable, con tanta precisión como para que pueda ser evocado; con cada recuerdo perdido, con cada carta rota como un cristal que se quiebra, ¡qué sacudimiento de la razón! Así vivimos, de muerte en muerte, de locura en locura. Del mismo modo [65] que un espejo roto devuelve imágenes concomitantes e inconciliables, el recuerdo y la novela refractan parcelas complementarias de sí, en series temporales, paralelas y solidarias.

**Jean Roudant**

[67]

## El viaje iniciático

Los grandes poetas de la Antigüedad, Scheherazada cuando contaba la historia de Simbad el Marino, el autor de los Viajes de San Brandán, sabían muy bien que describían, bajo la forma pintoresca y cautivante del “viaje imaginario”, el proceso de la iniciación mayor que pasea al individuo a través de los numerosos planos del conocimiento y la experiencia. Las novelas de caballería conservaban la preciosa lección y la tabulaban cristianamente. Luego, la tradición, si no se ha perdido, se ha desviado. Lo que residía en lo consciente se ha disuelto en lo inconsciente. Inspirados en el más alto grado por el presentimiento o la aprehensión concreta de lo numinoso y lo iniciático, el Goethe de *Wilhelm Meister* y el Dante de la *Divina Comedia* han enriquecido con prolongaciones sutiles y sublimes las etapas ingenuas del *Pilgrim's Progress* de John Bunyan. Para otros, voluntariamente o no, la iniciación se ha tomado críptica: el Libro Quinto de *Pantagruel*, el *Viaje a los Estados de la Luna y del Sol* de Cyrano de Bergerac han torcido y transformado lo sagrado hasta el punto de tornarlo irreconocible. De este modo, desde Eleusis a Liliput, el camino ha sido invadido por la maraña, las zarzas y las ortigas.

Algunos “grandes iniciados” de instinto reencontraron la antigua veta; es la que Poe hace seguir a Arthur Gordon Pym, que desemboca en el blanco absoluto, [68] pero el Nils Klimt de Ludwig Holberg evita la encrucijada oracular arrojándose en la sátira que había hecho

perderse también a Swift. El recuento y la elucidación de los grandes viajes imaginarios concebidos como viajes iniciáticos nos conducirían a través de milenios siguiendo una línea ininterrumpida desde las hazañas de Gilgamesh, el descenso de Ishtar a los Infiernos y la eterna búsqueda de un Grial bajo múltiples apariencias, hasta llegar a las más recientes (si hacemos abstracción del *Finnegar's Wake* de James Joyce), entre los que se cuenta el *Viaje al centro de la Tierra* de Julio Verne.

Todos los temas y todas las articulaciones del viaje imaginario se encuentran allí: el enigma de *La isla del tesoro* y de *El escarabajo de oro*; las aventuras peligrosas que conducen a la conquista de la “dama”, lo cual lleva a que el amor se convierta así en uno de los resortes de la “aventura”, si no en el resorte mayor como en Parsifal y en Lancelot. El héroe del *Mundo perdido* de Conan Doyle, iniciático a su manera, encontrará casada, al regreso de su insensata exploración, a la muchacha por cuyo amor la había emprendido, pero Axel, el “caballero” de Julio Verne, se casará con la linda Graüben, que no fue la causa pero que es la recompensa del coraje y la audacia gastadas en el mundo subterráneo. Porque es importante que la mujer esté asociada, exterior y accesoriamente, a la aventura, como estímulo, solicitud, coronamiento, conclusión, pero sin tomar parte en ella. La presencia de una mujer entre los exploradores en el film hecho sobre el *Viaje* de Julio Verne es un contrasentido y un error monumental: la mujer, la “dama”, permanece inmóvil en el punto de partida de la aventura y el círculo, al cerrarse, la reencuentra en el mismo sitio. No hay participación posible para ella en la aventura propiamente dicha; ella sólo puede aparecer en el prólogo y en el epílogo, y si es perfectamente insignificante, como la Graüben de Axel, tanto mejor: la aventura recupera

entonces su sentido más puro y más alto, y la iniciación se realiza en un medio totalmente masculino. Dante y Goethe, [69] por lo contrario, han hecho del Eterno Femenino el primer motor, el objetivo y el instrumento eficaz de la iniciación, puesto que, para uno y para otro, se trata de reunirse con las “Madres”.

Axel inicia el gran viaje contra su voluntad; se alista en la Orden de los caballeros errantes a su pesar y sin saberlo muy claramente. Experimenta, más que el amor de la aventura por ella misma, que no entusiasma al principio a ese estudiante de gustos y de sentimientos burgueses, y más que el amor de Graüben, pequeña doméstica alemana que no tiene nada de la “dama” de las novelas cortesanias, la voluntad imperiosa del “iniciador”, el tío y profesor Lidenbrock y del iniciador primero, que no es más que una sombra, un nombre, el antiguo, el misterioso Arne Saknussemm, que traza sus runas con la punta del puñal en las encrucijadas de los caminos subterráneos para guiar a los “adeptos” que lo seguirán. Es característico, también, que Axel sufra el vértigo, hasta el punto de querer renunciar, cuando el iniciador lo somete a la prueba previa de la “lección de abismo” en la ascensión al campanario de la Frelsets-Kirk de Copenhague, experiencia del abismo al que se sube antes de prepararse para el abismo al cual realmente debe descenderse. Montaña y sima se equilibran, pues, se responden, siguiendo la fórmula hermética atribuida al Trimegisto: “lo que está arriba como lo que está abajo...”

El *Viaje al centro de la Tierra* se articula como una novela de caballería hasta hacer de Axel, el héroe del futuro, una especie de ‘loco casto’, el *buen muchacho* del siglo XIX, que con el tiempo se convertirá

en el héroe involuntario de dos guerras mundiales. Axel es tan poco apto para la aventura que intenta “sabotearla”: falsa lectura del documento, vacilaciones, quejas, recriminaciones; y hasta el momento en que se penetra en el cráter del Sneffels, él querría que la aventura fracasara. Axel es el metal pobre que debe ser templado en el fuego de la tierra (el volcán), lavado y endurecido en el agua del [70] mar interior subterráneo y finalmente machacado por los peligros; pero Axel es informe y no recibirá su forma más que por el contacto violento con las experiencias. Hasta ahora fue maleable, sin un perfil neto, sin consistencia. La aventura le conferirá un rostro, su significación y su *ser* verdadero.

Al lado de Axel, Hans, el guía islandés, personifica la materia elemental. Casi mudo, carente de un lenguaje común, y también de naturaleza, está hecho de la misma sustancia que la roca: sólido, seguro, eficaz, se puede tener confianza en él, apoyarse sobre él, pero no comprende nada de la aventura que vive; nada lo asombra, ninguna de las ideas y de las pasiones de los hombres lo conmueve pero conoce los elementos, vive en comunicación con ellos; es el intermediario entre la materia bruta de la tierra y esos dos “intelectuales”, Axel y Lidenbrock, prisioneros del mundo cerrado de las bibliotecas sin ventanas sobre la naturaleza. En este sentido, Hans es también un iniciador que abre las puertas sobre un conocimiento que el saber libresco de sus acompañantes no puede alcanzar. Su figura resulta así una contrapartida, pero también un complemento: es el hombre que “ignora” la aventura y su finalidad, pero que se convierte en necesario para su realización.

La iniciación de Axel se cumple, como lo quiere la tradición, en la gruta que simbolizaba para todas las sociedades de misterios la matriz, el “seno de la madre” y en cuya concavidad se elabora y se prepara para el nacimiento el hombre nuevo. Tal era, igualmente, la significación del Laberinto, donde Teseo, *anciano* rejuvenecido por la sangre del toro y de acuerdo con la religión de Mitra, mata al Minotauro y, una vez fuera del dédalo subterráneo, se abre a una nueva vida. El “viaje al centro de la Tierra”, aun si el *centro* no es alcanzado, constituye una iniciación completa. El profesor Lindenbrock, el iniciador que ocupa el sitio del Maestro lejano —Ame Saknussem— es geólogo: como en *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, Klingsor, que se convierte en el guía de [71] Heinrich; de manera análoga el sabio Werner, célebre entre los Naturphilosophen, que fue profesor de Novalis en sus estudios de mineralogía.

Las grutas que atraviesa Heinrich, donde se forma y se expande su yo profundo, son otras tantas matrices donde el germen llega a la plenitud y a la totalidad del ser. En un curioso libro de alquimia atribuido a un discípulo de Paracelso, el *Canto de la mina*, se ve al postulante de la sabiduría penetrando a lo largo de los corredores de la mina como si fuese en el interior de un conocimiento. Por cierto, en cada etapa correspondiente a igual cantidad de pruebas, encuentra un metal que le entrega su lección. Novalis ha conocido ciertamente ese antiguo texto, que no podía ser desconocido por un naturalista como Steffens o un geólogo como Werner, y lo ha traspuesto en su gran libro iniciático en el que Heinrich, en búsqueda de lo absoluto, se convierte a cada paso en el hombre de todas las cualidades humanas.

El mundo subterráneo que recorren los viajeros es, también él, una sucesión de corredores estrechos y tortuosos que alternan con vastas salas en las que se encuentran hasta un “mar” capaz de furiosas tempestades, y que implican toda una serie de experiencias por medio de las cuales se afirmará el corazón del “héroe” (así eran llamados en Grecia los adeptos a los misterios), se templará su carácter y donde tomará conciencia de su realidad física y espiritual. Según la fórmula goetheana, “se convierten en lo que son”. En otros términos, *se convierten para ser*.

El itinerario seguido desde la entrada en el cráter del Sneffels tiene, en todos sus detalles, una significación que tal vez no era evidente para Julio Verne; si no la ha explicado es porque el relato no quiere ser otra cosa que una novela de aventuras. El alcance iniciático de esas aventuras no se expresaba claramente para el narrador mismo; se puede admitir incluso que no haya sabido que esta historia [72] implicaba prolongaciones místicas y que ha inventado una fabulosa e inverosímil historia sin presentir que esta historia podría ser leída, apenas se le aplicara una cierta “clave”, como la descripción de una iniciación comparable a la de los misterios antiguos.

Todo lo deja entender y, por de pronto, el itinerario mismo. Los viajeros se hunden en la Tierra en el punto septentrional de la brumosa Tule, país de las largas noches, de glaciares muertos y de nieblas, y la salida a la cual la fatalidad de los sucesos y de los elementos los conduce no es el punto de partida al cual creían volver sino un volcán del Sud, el Strómboli; remontan así, sobre las olas de lava de la erupción que los lleva, la deslumbrante irradiación solar del Mediterráneo, en

pleno calor, en la ebriedad dionisiaca de la vegetación exuberante y dichosa. Acceden a la claridad, como Dante, al término de su viaje al Otro-Mundo, convertidos en hombres nuevos: Axel llegado a la adultez, mayor en todas las acepciones de la palabra; el profesor Lidenbrock, habiendo descubierto que la ciencia libresca no lo conoce todo. Volverán a su aldea del norte de Alemania, sin duda, pero diferentes de lo que eran cuando la abandonaron. Sólo Hans, el islandés, ha permanecido invariable porque nada ha comprendido ni ha aprendido nada de lo que superaba sus facultades de conocimiento. Como Parsifal en su primera aparición ante el Rey Pecador, regresa sin haber hecho ninguna pregunta, satisfecho del salario que constituía su única razón para actuar.

La razón de la *búsqueda* es, como en todos los viajes iniciáticos, la persecución del *centro*, el “centro” como el punto en el que se reencontran lo buscado y el que busca, donde contemplándose el uno al otro cara a cara, como en un espejo, concluyen en su identidad. Hacerse solo uno con el Dios, arrastra al adepto de las religiones de misterio sea a la manducación divina, sea a la muerte aparente en el curso de la cual se comulga con el Dios muerto para participar en su resurrección y renacer con él. El rito [73] del renacimiento es celebrado con brillo por los viajeros en el momento en que la erupción del Strómboli los arroja sobre una isla del Mediterráneo cuya atmósfera dionisiaca hace pensar en Naxos, donde Dionisos acude a despertar a Ariadna de su sueño iniciático, símbolo del pre-nacimiento en el curso del cual ella se preparaba, en las grutas-matrices del sueño, para renacer a una vida nueva entre los brazos del Dios.

Que Ame Saknussem haya alcanzado el “centro de la Tierra” tal como lo pretende en el documento rúnico (la “carta de maestría”, como en *Wilhelm Meister*, que confiere autenticidad a los postulantes de la aventura) o que no lo haya alcanzado poco importa: el “centro” es metafórico; no alude a un punto geográfico, a un lugar concreto exterior al individuo; significa la reunión de todas las líneas de energía que huyen del centro y vuelven a él, el medio del círculo perfecto, verdadera imagen de la aventura cerrándose sobre sí misma: en Julio Verne, lo que significa el itinerario desde el volcán islandés al volcán mediterráneo. Empezada en el hielo, la iniciación concluye en el fuego y, a todo lo largo del viaje, el “fuego central” ha sido incesantemente pensado si no ha estado presente. El descenso hacia el “centro” implica también, como en *Heinrich von Ofterdingen*, el remontamiento de la historia universal para situar al presente sobre los estratos de la duración y construir con las capas del pasado los cimientos de la Eternidad a la cual la iniciación permite acceder.

Este conocimiento de la historia universal se realiza de dos maneras diferentes, precisando las dos operaciones de la iniciación, la exotérica y la esotérica. Es exotérico el análisis de las tierras, la comprobación de la superposición de las rocas con la indicación de su antigüedad que es la edad de la Tierra con la cual los viajeros se identifican a medida que se hunden cada vez más hacia el *centro*. El geólogo Lidenbrock está en su elemento preferido, perora, enseña, de- [74] muestra todo lo que puede ser materialmente, dialécticamente demostrado. Pero esta lección de mineralogía resulta insuficiente; se detiene en la superficie, en la corteza de las cosas. La comunicación esotérica está alimentada por una revelación onírica; aquí volvemos a

encontrar los misterios antiguos en los cuales las verdades mayores eran mostradas durante el sueño del postulante y bajo la forma de ensueños. Ante Axel dormido, el sueño iniciático hace desfilar el largo cortejo de los períodos de la vida sobre la Tierra, desde sus orígenes hasta el hombre; y ya no sabemos más, de tal modo el sueño y la realidad se confunden a medida que nos alejamos de la superficie y descendemos hacia el *centro*, si la aparición de un gigante que conduce su rebaño de mastodontes resulta de una experiencia visual auténtica, material o pertenece todavía a las revelaciones oníricas.

Sería interesante buscar en otras obras de Julio Verne una vinculación inmediata o mediata con los problemas de los misterios de la vida espiritual. La creación imaginante ha arrastrado probablemente al narrador muchas veces más lejos de lo que quería ir. Si nos conformamos con analizar un solo libro, el *Viaje al centro de la Tierra* ofrece en su tabulación, su construcción, el orden y la sucesión de sus peripecias, y hasta en la fisonomía de los personajes, algo que supera la novela misma. Como si una muy antigua y muy preciosa ciencia, ocultada, obnubilada por la ciencia materialista y el pensamiento positivista del siglo XIX, se expandiera por medio de chorros de luz a través de la sustancia misma del relato, ciertamente sin que el autor tuviera conciencia de que poseía todavía algo maravilloso e inexplicable en su propio *centro* más secreto.

**Marcel Brion**

[75]

## Julio Verne y sus ilustradores

Con sus nombres reunidos se podría componer una especie de cantinela:

Riou, De Neuville, Férat, Montaut

Marie, Philippoteaux, Benett, Meyer

Froelich, Beaurepaire, Lavallée, Schuler

Bayard, sin olvidar a Hildebrand, Barbant, Pannemaker

Estos últimos tres son los grabadores de esos señores.

Ningún nombre importante, podría decirse. Grandville había muerto antes de que apareciera en 1865 la primera edición, hecha desde luego por Hetzel, de *Cinco semanas en globo* (ilustraciones de Riou y de Montaut, Gr. in. 8º). Ni Gavarni, ni Gustave Doré. Al primero le estaba reservado algún elegante desfile de modelos, al segundo los *Contes drôlatiques* de Balzac. No se los ve a ninguno de los dos ilustrando a Julio Verne. Gavarni tuvo demasiado encanto, Doré demasiada personalidad. Habrían hecho algo paralelo a la obra de Julio Verne, se habrían dejado extraviar por un texto que, después de todo, sólo podía ser seguido fielmente. Los artistas, de los cuales el autor tenía necesidad, debían consagrarse, leer sus libros con la credulidad y el fervor de la juventud. No eran éstas cualidades tan difundidas ni tampoco fáciles de exigir a dibujantes demasiado de moda, aunque los

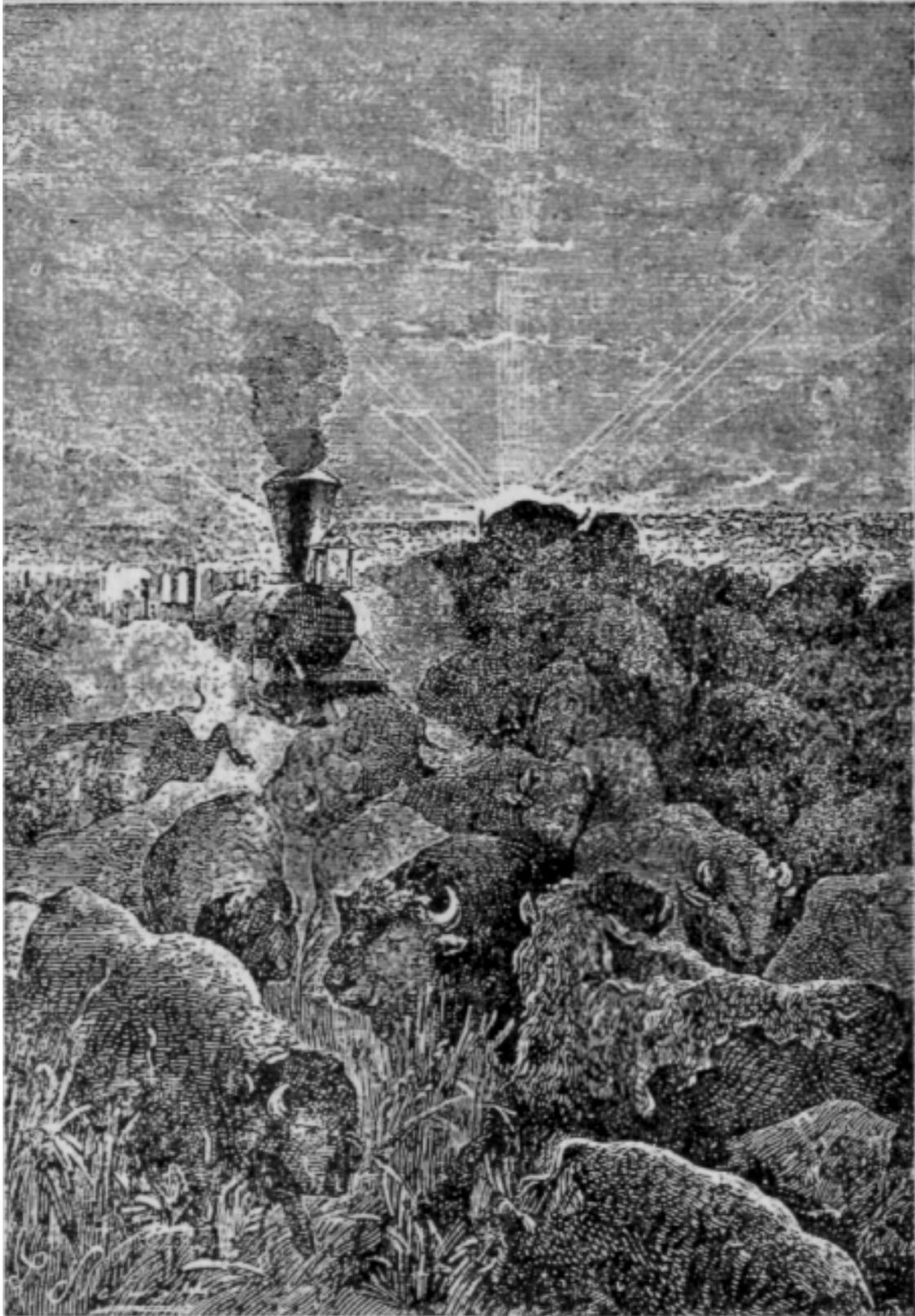
ilustradores de Julio Verne no eran —lejos de eso— desconocidos; la diferencia con-[76]siste en que no pensaban que fuera necesario agregar un poco más de imaginación, de inverosimilitudes, a un texto que estaba ya lleno de riquezas y sobreentendidos, a una realidad enriquecida por lo maravilloso pero que no tenía nada que ver con lo fantástico, contrariamente a lo que se piensa. El aduanero Rousseau, cuando pintaba la selva virgen, tenía ciertamente la misma imaginación ingenua prefigurada en el universo de Julio Verne.

Por otra parte, Julio Verne tuvo alguna idea del modo en que había que ilustrar su obra y, verosímilmente, la impuso a esos maravillosos obreros que se consagraron a ella. Para probarlo recordemos que le escribió a J. P. Hetzel, su magnífico editor, a propósito de las *Veinte mil leguas de viaje submarino* (ilustrado con 111 dibujos de Neuville y Riou y dos mapas ejecutados por Verne, a los que, además, sirvió él mismo de modelo para el retrato de Aronnax): “... pienso que hay que hacer a los personajes mucho más pequeños y mostrar los salones mucho más grandes. Estos son sólo rincones de salones que no dan idea de las maravillas del Nautilus. Deberá dibujar todos los detalles con una gran finura...”

Esta exigencia es menos anodina de lo que parece. Tiene una explicación, el secreto reside en el poder que ejercen las ilustraciones que acompañan los libros de Julio Verne con pocas excepciones. El alcance de ese poder, su misterio, no provienen solamente de la representación de un suceso bien delimitado por palabras, por una frase, sino de la inclusión de todo lo que lo rodea: la inmensidad del cielo, del mar, de la Tierra, de una habitación y, por consecuencia, del tiempo. Es la

antiprision. Eso confiere a las imágenes una dimensión de eternidad, una infinitud, un poco como lo que se encuentra —no se sabe demasiado por qué— en los retratos de Nadar; por contraste, el defecto de las fotografías y las ilustraciones actuales consiste en que son demasiado diferentes, demasiado alejadas del texto o, peor todavía, en que no nos ofrecen más que una instantánea, negándole de este

[77]



“El aduanero Rousseau, cuando pintaba la selva virgen, tenía ciertamente la misma imaginación ingenua” (página 76).

[78] modo toda envergadura al episodio, al suceso. Lo esencial no es tanto que un tren descarrile como consecuencia de un sabotaje bien hecho sino que descarrile por añadidura en el curso de una hermosa noche, bajo un sol de plomo, en el marco de los fenómenos de la creación, integrado en lo que se denomina de una manera restrictiva o despectiva el contexto. Y bien, en los ilustradores de Julio Verne el contexto tiene una importancia capital. El gusto que tenían del contexto ha contribuido no poco a cargar sus imágenes de un aura. Bajo el espeso follaje de una selva se adivina el animal venenoso y su víctima, la orquídea cuyo perfume es casi irrespirable. ¡Insólito poder de sugestión!

Hetzel y Verne insistían en que la obra grabada fuera digna de la obra escrita, excluyendo, por ese mismo principio, toda idea que tendiese a hacer creer que las ilustraciones eran un adorno del libro, una manera de acudir en auxilio de espíritus deficientes. Lejos de ello, las ilustraciones intentaban representar un equivalente del texto. A veces, son tan sabios como él mismo. Julio Verne ha sido bien servido por sus ilustradores: ni más ni menos que el texto. Ni correctivos, ni sobrecargas, ni embellecimientos, ni demasiado futurismo ni un exceso de ciencia. Hasta los paisajes de mundos futuros siguen siendo humanos en esos artistas, que no han imaginado siquiera que se podía hacer tabla rasa con todo lo que en la actualidad es considerado como no esencial a la pura investigación.

Cuando recuerdo mis lecturas de Julio Verne, hechas en volúmenes de bellas encuademaciones realizadas con dorados y estampados, por cierto que recuerdo también que nunca fui defraudado por las ilustra-

ciones que encontraba siempre después del texto, como si el autor hubiera querido darme tiempo para que yo mismo compusiera una a mi manera y la rectificara enseguida al cotejarla con la del libro. Este es el gran atractivo de la edición de Hetzel: guiar, mediante esos rigurosos grabados, la imagi-[79]nación por lo general caprichosa del lector, otorgar realidad visible a frases aparentemente triviales y que tomaban, en forma de leyendas bajo los grabados, un sentido que trasciende las palabras o, quizás, un sentido que las palabras tienen verdaderamente: “A mediodía, las embarcaciones desembocaron en el lago Taupo... Los brazos de Ayrton se extendieron... La posición era insostenible... Repercutía el ruido de la tormenta... Gédéon Spilelt estaba listo para cualquier cosa... esta masa es Stahlstadt, la fortaleza de acero... una ola monstruosa rompió...”, etcétera.

No hay duda de que hay gente que no presta atención a la imagen propuesta. Son como niños que comen Julio Verne del mismo modo que chupan la mermelada tirando el pan, o sea la imagen, que es el soporte del texto. Yo nunca procedí de esta manera, por lo cual he podido aprehender el conjunto, pues para mí el universo de Julio Verne es inseparable de sus ilustradores. Debo a éstos la realidad de aquél. Ni Julio Verne ni ellos me han hecho soñador ni distraído, pues nunca me alejaron del mundo viviente.

¿Pero qué habría podido ser de todo esto sin un estilo, sin ciertas cualidades? Frente a este problema es oportuno recordar de qué modo Julio Verne estaba atormentado por la preocupación de ser un escritor y no solamente un contador de bellas historias para la juventud. Esa preocupación es conmovedora: “... lo que yo quisiera ser es, ante todo,

escritor, laudable ambición que usted aprobaría sin reservas” (escribe a su amigo Hetzel). Julio Verne resulta acá un escritor más cósmico que científico. Es el promotor de esta realidad maravillosa, de esta lírica realidad desconocida, subterránea y oscura del mundo. Afuera y adentro. No es de un mundo ajeno que nos ha querido hablar, de un planeta mejor que el nuestro. Más bien pensaba que no se ha descubierto todavía nada de la maravilla de existir ni de la potencia de lo concreto. Es uno de esos que rechazan [80] las apariencias. Viaja al centro de la Tierra como al centro de su corazón. De ahí que se pueda extraer de sus libros la certidumbre de que la vida vale la pena de ser vivida, que el hombre le descubrirá su sentido, que las máquinas de su invención le permitirán violar sus misterios y, quizá, los elementos de una eternidad.

**Georges Borgeaud**

## Las leyendas bajo las imágenes

Yo no sé si cuando era adolescente fui tan sensible al lenguaje de Julio Verne como lo había sido, un poco antes, al de Charles Perrault y al de Lewis Carroll. La infancia se somete a la seducción de extraños edificios que forman las palabras (*et la chevillette cherra, off with his head*), la edad siguiente a la de los criptogramas y, en suma, aquí o allá, a la seducción de los acertijos. En mi caso, no obstante, recuerdo que los *Viajes extraordinarios* me emocionaban por la combinación, a mis ojos fascinante, de las imágenes y de las leyendas que corrían debajo de las imágenes. Cuando abría uno de los libros editados por Hetzel, hojeaba las páginas hasta el momento, que nunca estaba muy lejos, en que una ilustración, ocupando toda la página o, más frecuentemente dos ilustraciones más chicas pero enfrentadas, fijaban mi mirada. No me preocupaba por su autor (ignoraba entonces que había más de uno). Me parecía que los textos que estaban debajo de la imagen formaban un solo cuerpo con ella ya sea porque les daban título (como las plaquetas de los cuadros) ya porque entraban allí directamente (como el fragmento de un diálogo, así como lo harían en el futuro las filacterias). Tenía el sentimiento exacto de la historia, o más bien, de la tabulación. La historia me era proporcionada por la tapa del libro, pero sin embargo eran los personajes, los lugares, las circunstancias, al surgir debajo de mis dedos cada seis [82] hojas, los

que solían arrojarme a la magia verniana. Me gustaban especialmente las primeras páginas, las primeras imágenes, donde el autor lograba incitar la curiosidad dándole al relato un punto de partida muy alejado de los sucesos que se iban a producir sin embargo de una manera fatal. En *Los hijos del capitán Grant* era una botella arrancada al vientre de un monstruo marino; en la *Isla misteriosa* un globo que huía de Richmond capturada por los sudistas y asediada por los confederados; en *Héctor Servadac*, dos gentilhombres intercambiando sus tarjetas en una playa africana; o bien veía que el *Viaje al centro de la Tierra* comenzaba en una escalera helicoidal que envolvía un campanario de Copenhague (donde los héroes tomaban “lecciones de abismo”). A veces, por cierto, las aventuras se iniciaban abruptamente, como en *Tres rusos y tres ingleses en el África austral*, donde, una vez hechas las presentaciones y fijado el paisaje, se caía en el dibujo de una triangulación geodésica. O aun, cosa que yo prefería, se trataba una empresa que desafiando la imaginación tomaba forma en la calma de un gabinete o de una sala de conferencias (*Cinco semanas en globo, De la Tierra a la Luna*) o nacía de una apuesta (*La vuelta al mundo en ochenta días*) o de una cosa evidente, como por ejemplo ese “objeto largo, fusiforme, a veces fosforescente, infinitamente más vasto y más rápido que una ballena” con el que algunos navíos se habían cruzado (*Veinte mil leguas de viaje submarino*); la convención actuaba aquí con fuerza, como en las novelas inglesas del siglo diecinueve el *érase una vez* de todos los tiempos.

No obstante, insisto, la imagen por sí sola no habría excitado la vista o el alma hasta ese punto. La leyenda importaba mucho, tal vez incluso era el elemento principal; seguramente más que la viñeta, la

leyenda abría un camino y lo dejaba transcurrir. Recuerdo que en algunos libros había ilustraciones más chicas que otras y sin texto: yo las saltaba, como lo habría hecho con los ornamentos de las letras capitales. Por lo mismo, los *Viajes y aventuras del capitán* [83] *Hatteras* no me habían gustado tanto porque el volumen no traía leyendas. Era muy claro, la composición que figuraba al comienzo de la obra me hacía, por lo contrario, detenerme mucho tiempo; las aventuras más notables estaban representadas en un orden solemne que ignoraba la cronología, acentuaba los contrastes y tendía a extraviar al espectador; allí, los héroes estaban reunidos en asamblea como sobre las cuestas del Monte Parnaso. Era un enigma que, leído correctamente, otorgaba al título (que jugaba entre las imágenes y más dibujado que escrito) un sentido nuevo: la espera sería compensada pero también sorprendida.

Retomando en la actualidad los *Viajes extraordinarios*, tratando de olvidar lo que sé y lo que acaba de enseñarme Marcel Moré, verifico mis impresiones de antaño. Observo que las ilustraciones, ya sean de Riou, de Férat, de Montaut, de Philippoteaux, de Neuville o de Benett, tienen un aire de familia (¿dictado por J. Hetzel o por J. Verne?), que son realistas en el sentido en que entonces se entendía lo real —y el exotismo; que obedecen a ciertas reglas. Pareciera que deben, en primer lugar, citar a todos los personajes; luego, dar una idea suficiente de los lugares en los que transcurre el relato; pintar las grandes culminaciones de la historia contada y también presentar los momentos de reposo; naturalmente, enseñar. Constituyen sin duda una Biblioteca de Educación y de Recreación.

Las líneas al pie de la imagen son simples denominaciones (tal co-

mo habrían podido aparecer, en la misma época, en el *Daily Telegraph* o en el *Bulletin Royal de Géographie*, tal como aparecerán más adelante bajo la forma de títulos, en los films mudos):\* [84]

“Philéas Fogg” (V. M.), “El patagón Thalcave” (H. G.), “El coronel Everest” (R. I.), “Helena y Mary Grant desde lo alto del castillo de popa” (H. G.), “Otto Lidenbrock era un hombre grande, delgado” —es el personaje que Paul Delvaux reproducirá *exactamente* en algunos de sus cuadros— (C. T.), “Festín en Pall Mall” (S. G.), “El observatorio de Cambridge” (T. L.), “Una selva de eucaliptus” (H. G.), “Una calle de Reykjavik” (C. T.), “Embarcaciones sobre el Amazonas” (L. J.). Más a menudo estas líneas son tomadas del texto mismo del relato en forma de frases muy cortas o partes de frases (seguidas por puntos suspensivos). En todos los casos, un número entre paréntesis indica la página de la que proceden. Esta página sigue o antecede —sin preocupación aparente por el suspenso dramático. Una gran cantidad de leyendas es descriptiva: “El vapor se levantaba en espirales” (V. M.), “Un largo objeto fusiforme flotaba en la superficie del agua” (I. M.), “Una pareja de eurus cuyas cabezas confiadas...” (H. G.), “Verdaderos hipogrifos,

---

\* En las citas que siguen, los títulos de Julio Verne son señalados por iniciales:

V. M. para *La vuelta al mundo en ochenta días*,

H. G. para *Los hijos del capitán Grant*,

R. I. para *Las aventuras de tres rusos y tres ingleses en el África austral*,

C. T. para *El viaje al centro de la Tierra*,

S. G. para *Cinco semanas en globo*,

T. L. para *De la Tierra a la Luna*,

L. J. para *La jangada*,

I. M. para *La isla misteriosa*,

H. S. para *Héctor Servadac*.

apenas si sus pies...” (H. S.), “Yo veía aquí y allí humaredas que subían por el aire” (C. T.), “La noche los sorprendió a media milla del campamento” (H. G.) —la viñeta de Riou es tan conmovedora como los *Acantilados de tiza* de Gaspar Friedrich—, “Los pelos de Hans se han erizado de penachos luminosos” (C. T.).

Otras son narrativas. Exponen una situación: “Permanecía en su casita de Konigstrasse” (C. T.), o un suceso que se está produciendo: “El secuestro del hechicero” (S. G.), “El gato sacado de la bomba” (T. L.), “El bergantín, levantado por una especie de tromba líquida...” (I. M.), “Los animales se atacan



“El bergantín, levantado por una especie de tromba líquida...” (página 84).

[86] con furor” (C. T.). O, menos frecuentemente, un suceso que se ha producido: “Un lamentable accidente había tenido lugar” (H. G.).

Puede también ser un momento trágico, o cómico (el humor de Verne merecería un estudio especial): “Un grito de terror se levantó” (V. M.), “Una detonación estalló” (H. G.), “El mono fue derribado y agarrotado” (I. M.), “Maniqués horrorosos bastaron para alejarlos” (I. M.), “¡Derribaos, montañas de granito!” (C. T.), “Dejad hacer a la justicia de los hombres” (L. J.), “Mis zapatos, exclamó Passepartout” (V. M.), “¡Alumno Toliné, levántese!” (H. G.), “Ben-Souf ejecutó un paso muy conocido en el Elíseo Montmartre” (H. S.).

También puede ser un hecho o una palabra de poca importancia o aun insignificante —pero que de todos modos en el corazón de ese tiempo débil de la infancia sentíamos como un enigma, o un trampolín, o una amenaza contenida en estas leyendas: “El reportero se sentó sobre una roca, sin decir palabra” (I. M.), “Me crucé de brazos y esperé” (C. T.), “El astrónomo y su colega se saludaron” (R. L.), “Paganel hablaba con soberbia animación” (H. G.), “Encantado, bienvenido, dijo el sargento” (H. G.), “Capitán Nemo, ¿usted nos ha llamado?...” (I. M.), “No tardó en dormirse” (R. I.), “Señor Cyrus, yo soy supersticioso” (I.M.), “En matemáticas no se respira” (H.S.).

A veces ocurre que el ilustrador nos hace extraviar. En una de las primeras páginas de *Los hijos del capitán Grant* vemos a Mary arrojándose a los pies de Lord Glenarvan, el pequeño Robert está cerca de ella, muy pálido; la leyenda dice: “¡Padre!, exclamó Mary Grant”. Pero la información es otra pues se trata de la emoción de los niños, enterados de que su padre se ha perdido para siempre. Curiosa imagen —que da

la razón a Marcel Moré y a su construcción del *padre sublime*. Otra imagen (pág. 129) representa a Glenarvan y a Robert cabalgando juntos con [87] este texto: “Robert tomó la mano del lord y la llevó a sus labios”.

Tengo la impresión de que las ilustraciones y las leyendas que las acompañan cumplen dos funciones:

1. Reflejan fielmente la historia. Antes de leerlas proporcionan el diseño principal y el color (como lo hacen las colas en el cine). Después —lo que no es desdeñable en el caso de una obra que en diversos volúmenes pretende “resumir todos los conocimientos geográficos, geológicos, físicos, astronómicos, reunidos por la ciencia moderna” (J. Hetzel)— nos permiten reconstruir cada parte de esta “historia del universo” y comprenderla sin esfuerzo.

2. Complementan la historia. Constituyen una historia dentro de la historia. Aunque las imágenes son, al menos en lo que se proponen, limitadamente realistas, y las palabras que están al pie sirven sobre todo para definir la imagen, ocurre que su efecto conjugado provoca la ensoñación. Un relato ordinario que permite a nuestra imaginación vagar por donde quiera; es una fantasmagoría que se funda sobre documentos: croquis, mapas, cuentas, legajos. *De la Tierra a la Luna* ofrece una vista de nuestro satélite que se parece mucho a las fotografías tomadas por el Luna IX; Tampatown, de donde sale el tren de proyectiles hacia la Luna, está a pocos kilómetros del Cabo Kennedy (que figura en el mapa dibujado por Montaut); casi todos los bancos que reciben las suscripciones existen todavía en la actualidad.

Aun el papel que desempeña la leyenda me parece considerable. Ejemplos tomados casi al azar en la obra de Julio Verne podrían dar testimonio de ello, es decir, ejemplos conformados por la imagen y el texto. Pero se puede creer que la leyenda alcanza su objetivo, que es volver la imagen más *impactante*, ya sea fijándola, limitándola por todas partes, reflexionándola, haciéndola sensible a sí misma, o rodeándola de un halo, degradándola, desmigajándola y refu-[88]tándola. Se trata de dos figuras de retórica diferentes pero igualmente eficaces. Allá se dice dos veces la misma cosa y aquí se contradice. Robert Bresson muestra un cura de campaña que moja un pedazo de pan en su vino y que dice: “Me alimento de pan mojado en vino”; Orson Welles en *Citizen Kane*, Alain Resnais en *Muriel*, oponen el discurso al relato hasta el momento en que un recuerdo privilegiado (un trineo de infancia, la guerra de Argelia), los hace reencontrarse. La coincidencia de la imagen y de la palabra testimonian la verdad; pero la separación hace que la verdad sea más sensible. Los dos movimientos se dan constantemente en Julio Verne. Es posible que los mapas geográficos, por una parte, los alfabetos secretos, por la otra, respondan a esta doble postulación. Es un gran momento cuando el juez Jarriquez descifra la carta criptológica de *La jangada*. Comprendemos así que *leyenda* quiera decir al mismo tiempo lo que puede ser leído y lo que debe ser leído.

**René Micha**

## El sentimiento del artificio

Hay movimientos en Verne: el proyecto y la aplicación. Sólo se conoce un ejemplo tan perfecto como Verne de un objetivo definido lo bastante tempranamente como para que el autor no pudiera ser acusado de perseguirlo después de haberlo alcanzado. Se trata de Balzac y de *La comedia humana*.

### El plan

En 1867,<sup>1</sup> en la Advertencia del Editor al primer volumen de la colección in-8°- ilustrada de los “Viajes extraordinarios”. *Viajes y aventuras del capitán Hatteras*, Hetzel decía:

Lo que tan frecuentemente se promete, lo que tan pocas veces se da, o sea la instrucción que divierte, la diversión que instruye, Verne lo prodiga sin retaceo en cada una de las páginas de sus emocionantes relatos.

Las novelas de Julio Verne han llegado por otra parte en el momento oportuno. Cuando se ve que el público apurado corre a las conferencias que se dan en mil lu-[90]gares de Francia, cuando se ve que al lado de los críticos de arte y de teatro ha sido necesario conceder lugar en nuestros diarios a los informes de la Academia de Ciencias, es preciso decir que el arte por el arte no satisface más a

---

<sup>1</sup> Verne tenía entonces en su activo sólo cinco volúmenes, seis si se agrega *Descubrimiento prodigioso*, de X. Nagrien, que de todos modos no podía entrar en su plan.

nuestra época, y que éste es el momento en que la ciencia ocupa un sitio dentro del dominio de la literatura.

(...) Las nuevas obras del señor Verne se agregarán sucesivamente a esta edición, que tendremos cuidado de tener al día. Las obras aparecidas y las que tienen que aparecer abarcarán así en su conjunto el plan que se trazó el autor cuando puso como subtítulo a su obra *Viajes por los mundos conocidos y desconocidos*. Tiene el propósito, en efecto, de resumir todos los conocimientos *geográficos, geológicos, físicos, astronómicos* amasados por la ciencia moderna, y de rehacer, bajo la forma atrayente y pintoresca que le es propia, la historia del universo (pág. I-II).

¿Se puede proponer objetivo más claro con mayor claridad? Lo sorprendente, por lo demás, no es tanto que surgiera un plan como éste en los albores del tercer tercio del siglo XIX, sino que no haya sido encarado antes, por ejemplo en el XVIII, en el momento de la *Enciclopedia...* Existió por cierto la colección de los “Viajes imaginarios”, 36 volúmenes de utopías, anticipaciones, cuentos fantásticos y maravillosos, alegorías, compilada por Charles Gamier en 1787–89, pero es demasiado disímil para aguantar la comparación, sin contar con que reúne más de 70 escritores diferentes y que su objetivo no era el mismo.

Sin embargo, tres oscuros autores habían visto, al parecer, la posibilidad al menos de lo que Julio Verne concebiría y realizaría.

Uno, el químico Louis–Guillaume de La Follie (1739–1780), especialista en colorantes y barnices, escribía en *Epístola–dedicatoria a los Sabios\** que abría su [91] volumen *El Filósofo sin pretensión, o el*

---

\* *Epître dédicatoire aux Savans*, en el original. [T.]

*Hombre raro. Obra física, química, política y moral. Dedicada a los Sabios:\*\**

Me condenaréis quizá por haber envuelto mis Disertaciones con artificios histéricos. Estas son mis razones. Es muy raro que una Mujer bella vestida sencillamente excite la curiosidad de quienes están lejos de ella; pero si esta Mujer ostenta el brillo de un vestido interesante, se corre hacia ella. Se reconocen sus encantos. Se habla de ellos. Tal es la ciencia. Cuántos bellos espíritus se habrían ligado a ella y habrían hecho progresos útiles si se hubiera excitado su curiosidad. Esta reflexión, Señores, ha guiado mi plan (págs. 6–7).

Este es el “Plan” que a los 36 años se proponía La Follie. Una sola obra —y de las más importantes puesto que aparece allí la primera astronave eléctrica— es el único resultado, porque cinco años más tarde el escritor moría accidentalmente. Si se recuerda que Julio Verne sólo publicó su propósito a los 39 años y forzado por su editor, y que había escrito el primero de sus viajes extraordinarios a los 35, es decir a la misma edad que La Follie, y que debía vivir todavía 42 años para llevarlo a cabo, nos enfrentamos con un lindo problemita —puramente académico, evidentemente— que se plantea.

Pero un cuarto de siglo después se anuncia otro “precursor” del “Plan”. Esta vez, el hombre es más conocido y se encuentran todavía gustadores de su *Último secreto* (Fond du Sac): Félix Nogaret (1740–1831). Este es más un tócalo–todo, célebre entre los adeptos a lo conjetural por haber retomado la vieja tesis platónica en *Conversaciones con una cortesana o La Tierra es un animal* (Conversations avec une courtisane ou la Terre est un Animal, 1795). Pero lo que nos

---

\*\* *Le Philosophe sans prétention ou l'Homme rare. Ouvrage physique, chymique, politique et moral. Dédié aux Savans* (Paris, Clousier, 1775), en el original. [T.]

interesa aquí es un escrito muy poco con-[92]jetural, *Podalira y Dirfé, o la Corona aspira a la Jarretera* (Podalire et Dirphé, ou la Couronne tient à la Jarrière, Paris, Louis, an IX, 1801; 2 vol). En el *Narrado preparatorio* (Narré préparatoire) se lee esto:

Hago que la naturaleza contribuya, le pido prestados sus milagros: de este modo salgo de los caminos transitados.

(...) Cansado de los *héros* de novela, que tienen casi todos la misma fisonomía y caen uno sobre el otro en fila como los capuchinos de los naipes; fatigado de la magia, de lo demoníaco y de una especie de maravilloso que es absurdo, me he dicho un día: ¿no sería posible crear un personaje que, con la ayuda de las maravillas de la naturaleza, logre gustar a la clase de lectores *que quiere ser sorprendida*, que no goza más que por *sacudidas*? Es difícil pero no importa, intentémoslo (págs. XVIII–XX).

Y, más adelante:

Pero... ¿tenéis un objetivo? —Sí, —le contesté, y le participé mi proyecto de sustituir, *en una novela*, las maravillas de la naturaleza a las maravillas de la imaginación (pág. XXII).

Una hermosa ambición para cuya frustración no se puede invocar el Destino pues Nogaret vivió treinta años más y hubiera podido llegar a elaborar una obra; pero, ciertamente, el Aristénète francés no era el más indicado para hacerlo.

Lemercier, Népomucène Lemercier, ¿lo era más? No obstante, con él el enunciado del plan adquiere profundidad y envergadura hasta prefigurar, de través desgraciadamente, el moderno punto de vista (de Stephen Spriel y de Boris Vian) según el cual la ciencia–ficción es una mitología moderna. En los largos *Alcances generales del Plan y de las*

*Ficciones de la Atlántida* (Vues générales du Plan et des Fictions de l'Atlantiade) que abren *La Atlántida o la [93] teogonía newtoniana, poema en seis cantos* (L'Atlantiade ou la Théogonie newtonienne, poeme en six chants, Paris, Pichard, 1812), escribe:

(...) y si se aspira al placer y a la instrucción que la poesía procuraba en su origen, es preciso, siguiendo el ejemplo de los primeros poetas, contemplar durante mucho tiempo a la naturaleza entera, y reconstruir sobre ella un edificio emblemático totalmente acorde con sus verdaderos fenómenos (pág. XVI).

La idea no es mala en sí pero era innecesaria la absurda ocurrencia de personificar los elementos a la “moderna”; Lemercier, en ese camino, disfraza los fenómenos científicos con nombres propios increíbles: Lampélie es la luz, Phyrophyse el calor, Proballène y Barythée la atracción y la fuerza centrífuga, Axigère el Polo Norte; no, verdaderamente...

Hay decididamente otra cosa y no sólo el “Plan” en Julio Verne.

## La aplicación

¡31 títulos!, es decir una masa de novelas de anticipación que se buscaría en vano antes e inmediatamente después de Verne, son obra de Jean de la Hire, un autor tan abundante en lo conjetural que es el primero en superar a Verne en cantidad en ese campo (54 títulos); esta obra se abre en 1907 con *Le trésor dans l'abîme* (El tesoro en el abismo) y llega a la pieza Nº 31 en 1930. Entre sus contemporáneos tardíos. Paul d'Ivoi sólo ha publicado unos 15 títulos de anticipación, Danrit 13 (es cierto que los cuatro títulos. *La guerra del mañana. La invasión negra.*

*La invasión amarilla* y *La guerra fatal* [La guerre de demain, L'invasion noire, L'invasion jaune y La guerre fatale], valen por 9 volúmenes, lo que hace del capitán d'Ivoi el competidor directo de Verne; de él hay que decir también que sólo ha escrito de 1889 a 1915). En lo que concierne a los modernos, no es [94] posible ninguna comparación pues desde 1926 existe en los Estados Unidos un público especializado: ciertos escritores como Murray Leinster, Jack Williamson, Robert Moore Williams deben estar sobrepasando de lejos la cantidad producida por Julio Verne. En Francia, donde la fecha de especialización es más cercana (1950) un tal Richard-Bessière, con 52 libros de ciencia-ficción, ha publicado en un poco más de 15 años (desde setiembre de 1951 precisamente) el equivalente de 25 volúmenes de los "Viajes Extraordinarios". Finalmente, entre los predecesores de nuestro escritor, solamente Tiphaigne de La Roche, con 6 libros conjeturales, y Restif de la Bretonne, con 5 títulos en 10 volúmenes, pueden ser considerados como anticipadores "a semi-tiempo".

No habría que olvidarse de mencionar, de una u otra forma, a Edgar Poe, sobre quien Verne escribió en 1863 un ensayo en el "Musée des Familles", y que tiene en su activo una quincena de títulos que se pueden juzgar como pertenecientes a lo conjetural novelístico racional (distinto, pues, de lo fantástico); pero, aparte de las *Aventuras de Arthur Gordon Pym*, se trata de relatos bastante cortos.

Esto es lo que concierne a la masa. ¿Y el detalle?

Aquí la cuestión se complica y se diversifica: se trata de saber si entre los 31 títulos de anticipación evocados hay temas que utilizados por Julio Verne, lo han sido también antes que él. El cuadro siguiente

pondrá en evidencia las filiaciones más nítidas o, por lo menos, las posibilidades de filiación; no podría ser completo ni de una precisión perfecta teniendo en cuenta que los estudios temáticos están todavía en una etapa rudimentaria. Por otra parte, se planteará el problema de saber si Julio Verne conocía o no las obras susceptibles de haberlo inspirado pero, en fin, cuando haya precedencia convendrá indicarla. [95]

1863	<p><i>Cinco semanas en globo</i></p> <p>1) globo dirigible</p> <p>2) exploración geográfica en África</p>	<p>1) mucha literatura desde Mongolfier</p> <p>2) DAMBEBGER (Ch. F.) [seudo]: <i>Viaje por el interior del África...</i>,1801</p>
1864	<p><i>Viaje de centro de la Tierra</i></p> <p>1) viaje subterráneo</p> <p>2) mundo prehistórico</p> <p>3) fósiles vivientes – “hombres terciarios”</p>	<p>1) HOLBERG: <i>Viaje subterráneo de Nicolás Klim</i>, 1741</p> <p>2) BOTTARD: <i>París antes que los nombres</i>, 1861</p> <p>3) ideas originales</p>

<p>1865</p>	<p><i>De la Tierra a la Luna</i></p> <p>1) viaje astronáutico</p> <p>2) obuses y cañones</p> <p>3) cohetes rectificadoss</p> <p>4) satelización alrededor de la Luna (v. 1870)</p> <p>[96]</p>	<p>1) mucha literatura desde el siglo II (Luciano de SAMOSATA: <i>Historia verdadera</i>)</p> <p>2) MCDERMOT: <i>A Trip to the Moon...</i> 1728 (utilizado de la Luna a la Tierra)</p> <p>3) CYRANO DE BERGERAC: <i>Historia cómica de los Estados e Imperios de la Luna</i> (no es el medio definitivo para alcanzar la Luna)</p> <p>4) idea original (sin embargo, González, el héroe de <i>The man in the Moon</i> de GODWIN, había sido satelizado desde 1638)</p> <p>[96]</p>
<p>1866</p>	<p><i>Los ingleses en el Polo Norte. El desierto de hielo. En 1 vol.: Viajes y aventuras del capitán Hatteras</i></p> <p>descubrimiento del Polo Norte</p>	<p>TYSSOT DE PATOT: <i>La vida, las aventuras, y el viaje de Groenlandia del Reverendo Padre Cordelier Pierre de Mésange...</i>,1720</p>

1867	<p>X. NAGBIEN: <i>Prodigioso descubrimiento. ..</i></p> <p>1) antigraedad</p> <p>2) aparato volante individual</p>	<p>1) SWIFT: <i>Viales de Gulliver</i>, 3ª parte (1726)</p> <p>2) RESTIF DE LA BRETONNE: <i>El descubrimiento austral...</i> 1781 (o Henry de Kock: <i>Los hombres volantes</i>, 1864)</p>
1870	<p><i>Alrededor de la Luna</i></p> <p>1) ver 1865: <i>De la Tierra a la Luna</i></p> <p>2) satelización alrededor de la Luna (v. 1865)</p> <p>3) cohetes para romper la satelización y volver a la Tierra</p>	<p>1) véase 1865</p> <p>2) idea original (<i>The Brick Moon</i>, de Hale, novela del primer satélite artificial <i>terrestre</i>, apareció en Norteamérica de octubre a diciembre de 1869)</p> <p>3) véase 1865</p>
1870	<p><i>Veinte mil leguas de viaje submarino</i></p> <p>1) submarino [97]</p> <p>2) viaje submarino</p> <p>3) Atlántida</p>	<p>1) GAUTTER: <i>Las dos estrellas</i>, 1848 [97]</p> <p>2) ROGER (Arístides) [Dr. RENGADE]: <i>Aventuras extraordinarias del sabio Trinitus</i>, 1867 (convertido en <i>Viaje bajo las olas</i> en 1868)</p> <p>3) mucha literatura desde Népomucène Lemerrier: <i>La Atlántida</i>, 1812</p>

1871	<p><i>Una ciudad flotante</i></p> <p>navío gigantesco</p>	HUGO: <i>Mar adentro</i> (en <i>La leyenda de los siglos</i> , 1859)
1872	<p><i>Una fantasía del doctor Ox</i> (convertida en <i>El doctor Ox</i> en el volumen)</p> <p>oxígeno comprimido que provoca una locura pasajera</p>	POE: <i>Conversación entre Eiros y Charmion</i> , 1839
1875	<p><i>La isla misteriosa</i></p> <p>1) reconstitución de la civilización técnica</p> <p>2) submarino (ver 1870): <i>Veinte mil leguas de viaje submarino</i></p>	<p>1) CASANOVA: <i>Icosameron...</i> 1788 reconstitución parecida sobre la corteza interior de la Tierra)</p> <p>2) véase 1870</p>
1875	<p><i>Una ciudad ideal</i> (lectura hecha en la Academia de Amiens con el título de <i>Amiens en el año 2000</i>)</p> <p>utopía urbanista</p> <p>[98]</p>	Todas las descripciones de ciudades imaginarias donde el urbanismo está extrapolado, comenzando por <i>La ciudad del Sol</i> , de Campanella (1623) o, aun, Platón

1877	<p><i>Héctor Servadac</i></p> <p>numerosos fragmentos de la Tierra se pegan a un cometa y hacen con él una recorrida por el sistema solar</p>	Idea original
1879	<p><i>Los quinientos millones de la Begum</i></p> <p>1) cañón gigantesco</p> <p>2) satelización del obús</p> <p>3) utopía de Ciudad-Francia</p>	<p>1) véase 1865: <i>De la Tierra a la Luna</i> (Verne se ha inspirado en sí mismo)</p> <p>2) véase también 1865</p> <p>3) muy numerosas utopías precedentes</p>
1879	<p><i>Las tributaciones de un chino en China</i></p> <p>fonógrafo perfeccionado mediante el cual se envía correspondencia (episódico)</p>	Las esponjas-cartas de SOREL en sus Gacetas paródicas de 1632, retomadas en la <i>Selección de Sercy</i> de 1644, imitadas por CIRANO DE BERGERAC en los <i>Estados e Imperios de la Luna</i>
1879-80	<p><i>La casa a vapor</i></p> <p>automóvil en caravana</p> <p>[99]</p>	La imitación de Noname (Luis Senarens): <i>Frank Reade and his Steam Wonder</i> (1879) que propone Sam MOSKOWITZ ( <i>Explorers of the Infinite</i> ) es posible [99]

1885	<p><i>Mathias Sandorf</i></p> <p>1) los “eléctricos”</p> <p>2) sugestión magnética</p>	<p>1) véase 1870: <i>Veinte mil leguas de viaje submarino</i></p> <p>2) mucha literatura desde el siglo XVIII</p>
1886	<p><i>Robur el conquistador</i></p> <p>helicóptero</p>	<p>Inspirado por Noname: <i>Frank Reade, Jr; and his Air-Ship; Frank Reade, Jr., in the Clouds; y Frank Reade, Jr., with his Air-Ship in Africa</i> (antes de 1884), según MOSKOWITZ</p>
1887	<p><i>Gil Braltar</i> (relato, apud <i>El camino de Francia</i>)</p> <p>hombre - mono</p>	<p>SERIMAN (Zaccaria): <i>Viaggi di Enrico</i></p> <p><i>Wanton alle Terre Incognite Australi, ed al Paese delle Scimie</i>, 1749 - <i>Carta de un mono</i>, apud <i>El descubrimiento austral</i>, de RESTIF DE LA BRETONNE, 1781 - o, más probablemente, BALZAC: <i>Viaje de París a Java...</i> 1832</p>

1889	<p><i>Sans dessus dessous</i></p> <p>proyecto de hacer balancear la Tierra sobre su eje tirando con un cañón gigantesco</p>	<p>Véase 1865: <i>De la Tierra a la Luna</i> y 1879: <i>Los quinientos millones de la Begum</i></p>
1889	<p><i>En el año 2889</i> (relato en “The Forum”; en vol.: <i>La [100] jornada de un periodista americano en 2889</i>)</p> <p>la vida familiar anticipada</p>	<p>[100]</p> <p>Esto, caso excepcional en Verne, parece ser una pura copia de ROBIDA: <i>El siglo veinte</i> (1883)</p>
1892	<p><i>El castillo de los Cárpatos</i></p> <p>cine o televisión</p>	<p>Véase 1889: <i>In the year 2889</i> (misma influencia de ROBIDA de quien había aparecido, entre tanto. <i>La vida eléctrica</i>, 1891– 92</p>
1895	<p><i>La isla de hélice</i></p> <p>1) isla artificial apoyada sobre arcones, móvil, llevando una ciudad</p> <p>2) música extrapolada (ver MARCEL MORE: <i>Nuevas exploraciones de Julio Verne</i>)</p>	<p>1) una isla volante del mismo aspecto aparece en <i>El rubí del Gran Lama</i>, de André LAURIE, en 1892</p> <p>2) BERLIOZ: <i>Eufonía, o la ciudad musical</i> (en <i>Las veladas de la orquesta</i>, 1853) o BALZAC: <i>Gambarra</i>, 1837</p>

1896* (1894)	<i>Face au drapeau</i>  explosivo muy poderoso	Explosivo muy poderoso en LE FAURE: <i>¡Muerte a los ingleses!</i> (1892)
1897	<i>La esfinge de los hielos</i>  viaje al Polo Sur  [101]	Continuación y resolución confesadas de <i>Las aventuras extraordinarias de Arthur Gordon Pym</i> , de Poe (1838)
1901	<i>La aldea aérea</i>  1) un pueblo de hombres-mono (el anillo perdido)  2) mundo perdido	1) véase 1887: <i>Gil Braltar</i>  2) a la vez el “mundo perdido” de <i>Viaje al centro de la Tierra</i> (ver 1864) y la obra de ROSNY <i>Ainé</i>

---

\* A partir de aquí, se conoce aproximadamente, gracias a las cartas de Verne a Mario Turiello, las fechas de composición de las obras (Verne estaba adelantado en relación con su programa de publicación); esas fechas están indicadas entre paréntesis)

<p>1904 (antes de)</p>	<p><i>El dueño del mundo</i></p> <p>1) continuación y fin de <i>Robur el conquistador</i> (ver 1886)</p> <p>2) vehículo tetravía (aire, tierra, sobre y bajo el agua)</p>	<p>1) véase 1886: <i>Robur el conquistador</i></p> <p>2) JACOLLIOT: <i>Los devoradores de fuego</i> (1887): el “Remember” y el “Swan” de Jacolliot son prototipos suficientemente precisos y accesibles del “Terror” de Verne, sin que sea necesario apelar a NONAME [Luis SENABENS]: <i>Over the South Tole; or Jack Wright’s Search for a lost Explorer wttth his Fiying Boat</i> (1896), que propone MESKOWTTZ</p>
<p>1905 (antes de 1899)</p>	<p><i>La invasión del mar</i></p> <p>“reconstitución” del mar del Sahara</p>	<p>¿?</p>
<p>1908 (antes de 1902)</p>	<p><i>La caza del meteoro</i></p> <p>astro teleguiado</p> <p>[102]</p>	<p>BOUSSENARD: <i>Los secretos del señor Síntesis</i> (1888–89): proyecto [102] de utilización de la Tierra misma como vehículo astronáutico; o mejor ROBIDA: <i>El siglo veinte</i> (1883) donde se atrae a la Luna muy cerca para alcanzarla más cómodamente y explorarla; o también LAURIE: <i>Los exilados de Tierra</i> (1887)</p>

1910 (1902)	<i>El secreto de Wilhelm Stortz</i> invisibilidad	WELLS: <i>El hombre invisible</i> (1901)
1910 (antes de 1905)	<i>El eterno Adán</i> (en la recopilación <i>Ayer y mañana</i> ) 1) cataclismo, salvados, renacimiento de la civilización  2) redescubrimiento, en el porvenir, de nuestra civilización  3) Atlántida	1) GRAINVILLE: <i>El último hombre</i> , 1805; o REY-DUSSUEIL: <i>El fin del mundo</i> (1830); y <i>El mundo nuevo</i> (1831); o, mejor todavía, NODIER: <i>Hurlubleu</i> (1833)  2) METTAIS: <i>El año 5865, o París dentro de cuatro mil años</i> (1865) o, mejor, FRANKLIN (Alfred): <i>Las ruinas de París en 4875</i> (1875)  3) LEMERCIER (Népomucène): <i>La Atlántida</i> , 1812, y mucha literatura. Véase 1870: <i>Veinte mil leguas de viaje submarino</i>
1910 (1903)	<i>La sorprendente aventura de la misión Barsac</i> [103] 1) ciudad científica secreta  2) sabio más o menos loco	[103]  1) en parte “Stahlstadt” de <i>Los quinientos millones de la Begum</i> (véase 1879); tal vez <i>Ignis</i> , de Didier de CHOUSY (1883)  2) véase 1904: <i>Señor del mundo</i>

Nota: En este cuadro se ha hecho abstracción de la realidad, pero va de suyo que tanto en Julio Verne como en los otros anticipadores, la realidad ha sido también una inspiradora y, a menudo, muy preponderante; para no tomar más que un ejemplo, es casi seguro que hacia fines de 1877 el episodio Charles Cros/Edison, a propósito del fonógrafo, ha sido un inspirador más directo del episodio de *Tribulaciones de un chino en China* que las “esponjas parlantes” de Charles Sorel.

### El “sentimiento del artificio”

¿Qué conclusión se puede sacar de lo que precede? En detalle, Julio Verne no aparece como muy original; ya se sabía esto, ahora lo sabremos un poco más precisamente. Subsiste en hecho de que la masa de anticipaciones vernianas tiene como única importancia que representa un objetivo alcanzado, un programa cumplido: instaurar el sentimiento del artificio. No por cierto, que éste reemplace (o quiera reemplazar) al sentimiento de la naturaleza; por lo demás, se sabe que la naturaleza es omnipresente en Verne, aun en Stahlstadt, aun en *La isla a hélice* donde está reconstituida.

Se trataba sin duda de agregar una dimensión al universo humano, el de su propia creación; o, más exactamente, porque el artificio estaba ya presente, se trataba de reconocerlo francamente como tal e integrarlo en el cuadro.

Nuestro mundo tiene, a partir de ahí, una profundidad que no tenía antes.

**Pierre Versins**

## El tema del Gran Norte

Curiosamente, los libros de Julio Verne llaman la atención acerca de la importancia del Gran Norte en un porvenir bastante cercano. Despiertan nuestro interés en torno de la relación cósmica y humana que existe entre el Oeste y el Este en el hemisferio boreal.

Este amplio movimiento espacial, propio de los libros de Julio Verne, nos hace meditar sobre el mapa del Universo. Por ello, se nos ocurre especialmente la idea de aislar cierta zona del mundo, el sitio en que Asia y América, por ejemplo, en su punto más extremo, se encuentran separados solamente por el Estrecho de Behring y por algunas bahías. Nos da la impresión de que deberíamos estar singularmente asediados por ese Gran Norte al leer y pensar en Julio Verne, que ha aludido a eso muchas veces. ¿No era acaso Verne, por otra parte, amigo de Edison, cuyo orbe vital fue el Norte de los Estados Unidos? Pero no solamente el orbe vital diríamos: Edison también conoció cierto clima que sus descubrimientos e invenciones habían suscitado a su alrededor y que actuaba a su vez sobre él y lo modelaba precisamente en el sentido de un genio poético–científico septentrional, cosa que Villiers había percibido bien al escribir su *Eva futura*, donde interviene Edison.

Sea como fuere, ese Gran Norte fue, desde los comienzos de la segunda mitad del siglo XIX, un dato [106] verniano. Había mediumnidad, videncia en Julio Verne. Y actualmente, ¿no se nos aparece acaso

ese Gran Norte como uno de los puntos sensibles del planeta? El punto en el que justamente parece haberse formado, cristalizado, en forma absolutamente repentina, un gran estado de equilibrio nutrido de vida, de sutil tensión magnética, después que Rusia y los Estados Unidos manifestaron, de manera ciertamente un poco oculta, su deseo y su preocupación por hacer cesar entre ambas una oposición que muchas veces se mostró a punto de ser mortal, y ello a pesar de todas las divergencias de opiniones o de intereses que están puestos en juego.

¿Y no hay también una brusca maduración del destino de los tres estados que forman el Gran Norte? Después de tanto suspenso dramático, ¿no vemos que los vecinos, antaño hostiles, están hoy en secreta conexión? Rusia enfrentando a América por su Norte y por su Oriente siberiano, América respondiéndole por los extraños recortes de su Alaska, que por otra parte perteneció a Rusia hasta los años 60 del otro siglo, y el Canadá, especie de reserva de la raza blanca, extendiendo inmensamente sus tierras bajas y heladas hacia el Septentrión.

Sentimos, gracias a la lectura de Julio Verne, que el Polo Norte es verdaderamente el Polo activo de la Tierra. Su acción cesa en el Ecuador Terrestre. Más allá del Ecuador, es el Polo Sur quien ejerce su influencia, pero la vida es casi nula alrededor de este Polo, y desértica en una superficie más importante que la del Polo Norte.

Digamos, de una manera general, que una relectura de Julio Verne nos vuelve a poner en comunicación con muchos puntos de la geografía y la historia del mundo un tanto ocultos en el corazón mismo de una geografía y de una historia ostensibles. El Universo se nos sensibiliza en el interior de un pasado que esclarece nuestro presente del cual,

de otro modo, sólo percibiríamos el tufo de la actualización. [107]

Del mismo modo, Julio Verne repara en muchas otras zonas del mundo; a este respecto hay que pensar en los “Viajes extraordinarios”. Está Australia, Nueva Zelandia, América del Sud y el universo de los pájaros. Además hay que pensar en los viajes llevados a cabo por Julio Verne mismo, en el prestigio del laberinto que se reencuentra a veces en su obra, allí donde aborda el misterio del centro de la Tierra.

Julio Verne nos hace pensar también en las auroras boreales de arco blanco. Nos ha comunicado una visión del universo que tiene toda la evidencia de la realidad sensible, a veces con esa emoción que nos invade si nos describe, por ejemplo, la erupción de ese volcán de Alaska que vela y oscurece el brillo del sol por la espesura de las cenizas proyectadas al cielo y que modifican durante un mes el clima vital de esta vasta región plena de signos relativos (un dato más) a problemas fundamentales que conciernen al Gran Norte.

Se dirá quizá que Julio Verne ha *manifestado* la geografía del mundo. Su imaginación creadora asume las formas y los colores de la realidad visible. Nos ha marcado las grandes divisiones del mundo. Nos ha enseñado a pensar, finalmente, que las grandes razas tienen su misteriosa complementación, y que les es propio conocerse en ese sentido profundo de sí mismas.

**Marcel Lecomte**

## Los náufragos de la tierra

En la época en que la aceleración de la vida conduce a la simplificación del pensamiento, a la rapidez de las clasificaciones, a la generalización de los juicios, Julio Verne es consagrado sin reticencias como el padre de la Ciencia Ficción.

Desde un punto de vista cronológico, esta afirmación generosa es inexacta. En su *Crono-bibliografía de las utopías*, que la Gestapo ha condenado a seguir siendo un esbozo, Régis Messac ha enumerado de 1502 a 1863 (fecha de la aparición de *Cinco semanas en globo*) 227 libros de anticipación. Esa cifra será ciertamente sobrepasada cuando aparezca el monumental recuento emprendido desde hace muchos años. Pero si no es el precursor único y sublime de la ciencia ficción, Julio Verne ha ocupado sin embargo un lugar importante en su génesis. Intentar situarlo es también investigar por qué su imponente estatura ha ocultado a escritores cuya imaginación se ha revelado con frecuencia más sorprendente que la suya.

De los variados polos que imantan la ciencia-ficción moderna (ecuación espacio-tiempo, universos paralelos, viaje en el tiempo y su consecuencia extrema, la paradoja temporal, promoción del reino mineral o vegetal, promoción de ciertas especies animales: perro, insectos..., definición de una nueva cosmogonía, mutantes, robots,

monstruos, humanoides) [110] ninguno lo ha atraído. Podría figurar entre los humanoides el pitecántropo que aparece en *La aldea aérea* pero su paternidad debe ser ubicada menos en el novelista que en los teóricos de la evolución de las especies. De todos los monstruos hallados por Lidenbrock durante su *Viaje al centro de la Tierra* ninguno está descrito en una paleontología.

Una comparación entre Julio Verne y los autores que figuran en el índice de las revistas *Fiction et Galaxie* o en el de las colecciones *Le Rayón Fantastique*, *Présence du Futur*, *Lumières Interdices*: J. L. Borges, Bradbury, Carel Kapek, Lovecraft, Poul Anderson, Sturgeon, Clifford Simak, Frederik Brown, Pierre Versins, Rene Barjavel, Topor, Jacques Sternberg, Claude Veillot, Richard Matheson, Isaac Asimov o Van Vogt, no sería provechosa además de evidenciarse imposible.

Un abismo menos insondable —en apariencia— separa su obra de la de sus imitadores, contemporáneos o posteriores: Albert Robida, André Laurie, Georges Le Faure, Paul d'Ivoi, J. H. Rosny, Gustave Le Rouge, Jack London, Arthur Conan Doyle, Edgar Rice Burroughs, Gastón Leroux... A veces a continuación, a menudo precediéndolos, Julio Verne se ha cruzado con ellos en la exploración de los mundos submarino y subterráneo; en la cabecera de la civilización agonizante; en la invención de armas nuevas o de medios de navegación; en la evocación de la invisibilidad. Pero en cuanto a un espacio de concepción operística, los ha seguido de bastante lejos, rozando solamente su aspecto pacífico: la exploración de la galaxia. En cuanto a su aspecto agresivo —la guerra interplanetaria— le ha dejado a Wells la tarea exclusiva de trazar su desarrollo apocalíptico y su desenlace absurdo.

Tampoco emprendió la exploración de los micro-universos, estimados por Gulliver ... ¡y por Tarzán!

El cielo es el camino ideal por medio del cual los soñadores de todas las épocas se han evadido de la [111] realidad. Los misterios del espacio, las perspectivas del infinito sedujeron la imaginación de todos los pioneros de la ciencia-ficción alimentando el tema del espacio operístico al cual se limitó durante mucho tiempo esta nueva literatura. Los variados encantos del espacio operístico parecen haber dejado indiferente a Julio Verne, léase impotente, hasta tal punto fue tímido al empujar la puerta del cielo en tres de sus libros: *Héctor Servadac*, *De la Tierra a la Luna*, *Alrededor de la Luna*.

Los héroes del primero recorren el sistema solar observando los planetas de lejos, como con temor a los encuentros desagradables. El segundo describe la preparación de un viaje en dirección a nuestro satélite y el tercero contiene la explicación del fracaso. Ha gastado mucho papel para no decir nada. Es preferible no considerar *De la Tierra a la Luna* y *Alrededor de la Luna* como relatos de anticipación, so pena de sumergir a los lectores en la cólera o la tristeza. El argumento de esos dos libros no aguanta la comparación con la obra maestra de Wells y sería aún inferior a *Exilados de la Tierra* (1888) del sin embargo modesto André Laurie.

Pero si nos limitamos a ver en la epopeya fracasada de Barbicane y de Ardan una fantasía, una amable sátira, nada permite afirmar que sea superior a la odisea de Cyrano de Bergerac y otros precursores.

Julio Verne había impuesto a su imaginación límites estrechos: no quería imaginar nada que no pudiera realizarse alguna vez, de acuerdo

con las posibilidades de la ciencia de su época. Ahora bien, como ésta no ofrecía al novelista ninguna base sobre la cual sostener una intriga situada en la Luna, reulando ante lo desconocido, se refugió en la farsa. Edgar Poe no estaba mejor informado cuando en 1835 narró la *Aventura sin igual de cierto Hans Pfaal*, pero sin renunciar a la verosimilitud científica, y con igual dosis de humor, transportó a su héroe a la Luna, y mediante un epílogo de ingeniosa ambi-[112]güedad, logró sembrar la duda en el espíritu del lector en cuanto a la realidad de la ascensión del zapatero de Rotterdam. Más audaces todavía, G. Le Faure y H. Graffigny han mostrado, desde 1889, al héroe de *Aventuras de un sabio ruso* marchando en el espacio, como acaba de hacerlo otro sabio ruso. Y muy pronto H. G. Wells (*Los primeros hombres en la Luna*, 1901), Gustave Le Rouge (*Le prisonnier de la planète Mars* —El prisionero del planeta Marte—, 1908), Edgar Rice Burroughs (*El conquistador del planeta Marte*, 1912), J. H. Rosny Ainé (*Les navigateurs de l'Infini* —Los navegantes del infinito—, 1927) van a lanzarse en ese infinito que Julio Verne sintió demasiado grande para él. Gracias a ellos, el espacio operístico se tornará una ópera del espacio, del cual ellos serán los *chantres*.

H. G. Wells ha resuelto a la vez el problema del carburante y el de la propulsión, recubriendo la esfera de Cavor de postigos móviles enduidos con una sustancia —la cavorita— que escapa a la gravedad. Sin dar muestra de un gran rigor científico, pero al menos fiel a una cierta lógica poética, la intriga de *Primeros hombres en la Luna* de ningún modo contradice la observación telescópica del astro muerto. Su superficie, según los astrónomos, está vedada para la vida pero nada se ha dicho acerca de que la vida sea imposible en el interior. Por esta

razón la acción se sitúa *en* la Luna y no *sobre* la Luna.<sup>1</sup>

Ya apoyándose en los datos científicos, ya manejando con habilidad sus lagunas, ha mostrado más genio y brío que Verne. Su novela, más estructurada, deja surgir un encanto melancólico. El autor, con el objeto de conducir una incurable tensión dramática, separa a los dos héroes, llevando a uno a nuestro planeta y dejando al otro en manos de los selenitas pero libre de enviar a la Tierra señales que se interrumpen bruscamente. La ambigüedad con que termina el libro permite que el lector lo prolongue mediante su propia ensoñación.

Socialista convencido, Wells ha proyectado a la Luna sus preocupaciones terrestres. Los selenitas, hombres insectos (“humanoides” se diría en la actualidad), muestran un elevado grado de cultura, una comunidad jerarquizada y su sistema económico comparable al nuestro, ya que la agricultura y la industria se completan mediante sectores terciarios. Pero entre los selenitas y los hombres la comunicación es tan imposible como entre el Capitalismo y el Socialismo: una elección desgarradora y necesaria.

Tan notable por sus alcances de comunicación científica como por su inspiración ideológica, este relato no excluye ni la emoción poética ni el salario fabuloso que merece la aventura: el oro. El oro de la Luna que Bedford trae a la Tierra y que inspiró más tarde a Fritz Lang una de las obras maestras del cine mudo.

Pobre y generoso, preocupado por la química culinaria, goloso de necromancia, familiarizado con las mandrágoras, amigo de los utopis-

---

<sup>1</sup> Citado por J. J. Bridenne, “De Jules Verne à Wells”, *Fiction*, nº 7, junio de 1954.

tas pero adversario irreductible de los hipnotizadores, Gustave Le Rouge ha escrito en dos volúmenes (*El prisionero del planeta Marte, La guerra de los vampiros*, 1908), un extraño libro,<sup>2</sup> angustiado, desgarrante, cruel. Se encuentran en él ecos lejanos de los trágicos acentos de Maldoror. Como en su obra precedente *La conspiration des milliardaires* (La conspiración de los millonarios, 1899), es el ocultismo el que da el tono a la anticipación.<sup>3</sup>

Subordinando la ciencia a lo maravilloso, Le Rouge utiliza la voluntad reunida de todos los fakires de la India —multiplicada por un condensador psíquico— [114] para enviar a Robert Darvel a un planeta Marte poblado de vampiros y de espíritus malignos que se arriesgan a veces a hacer incursiones sobre la Tierra. En ese mundo tenebroso y hostil, el héroe lleva una existencia de tono bíblico. Al excederse en su evangelismo, los vampiros lo devuelven a la Tierra en un proyectil propulsado por una erupción volcánica. En este medio de locomoción reside sin duda la única afinidad que hay entre la obra inquieta y atormentada de Le Rouge y la serenidad a veces beata que reina en los “Viajes extraordinarios”.

Edgar Rice Burroughs, célebre —demasiado célebre— por haber inventado a Tarzán, y desconocido —demasiado desconocido— como pionero de la ciencia ficción, ha explorado la Luna. Pero también Venus. Y sobre todo Marte, planeta que le inspiró un ciclo de once volúmenes, cuyo héroe, John Carter, según la bella definición de Edgar

---

<sup>2</sup> Apareció en 1966 editado por Le Gadenet.

<sup>3</sup> Blaise Cendrars ha consagrado cerca de la mitad de *L'Homme foudroyé* a un curioso retrato de Le Rouge.

Morin, protagoniza un “verdadero *western* interplanetario”. No podría decirse mejor: el *western* es el rostro moderno con que se ha revestido la caballerescas medieval. Escoltado por monstruos bienhechores y monstruos malhechores, enamorado de princesas diáfanas y lejanas, forjando ejércitos, desafiando los Dioses de Marte, luchando con su espada en duelos sublimes, John Carter, envuelto en púrpura, revive una Edad Media más cercana a la búsqueda del Grial y del *Roman de la Rose* que de las pacientes reconstrucciones de Joseph Bédier o de Gastón París.

Un prólogo, por lo menos curioso, inaugura esta cruzada cósmica en *El conquistador del planeta Marte* (1912). En 1865, en el corazón de la guerra de Secesión, el capitán Carter, arrinconado por los Apaches, se les escapa refugiándose en una gruta que ellos creen visitada por los espíritus. Y de hecho, el fugado, víctima de una inexplicable catalepsia, asiste a la desencarnación de su alma que, apenas liberada, se lanza al espacio y termina fijándose en Marte. Al final de este primer episodio, la psiquis de Carter recupera su envoltura terrestre —y su planeta de [115] origen— a consecuencia de la explosión de la atmósfera marciana.

Estas constantes referencias al ocultismo en la literatura de imaginación, atestiguan que muchos intelectuales de fines del siglo XIX y comienzos del XX habían adherido al credo espiritista; escritores: Victor Hugo, Rider Haggard, Conan Doyle; y aun hombres de ciencia: Camille Flammarion, el profesor Richet.

En los confines de la literatura de anticipación y de la ciencia-ficción moderna, Rosny Aîné ha compuesto con *Los navegantes del infinito* (1927) un poema en forma de novela acompasado por el dolor

y la esperanza, en el que la ciencia sólo interviene en forma de detalles accesorios. Cierra el broche descrito con la técnica de exposición y descripción del viaje interplanetario. Según Rosny, los relatos no tendrán más el peso de esas interminables enumeraciones, como del contenido de los frascos de farmacia, de las provisiones, las municiones, los llantos y las desdichas relativas al financiamiento y luego a la construcción del navío, y otras precisiones ociosas a las que Wells consagraba capítulos y Verne un volumen.

De tono alerta y de estilo fluido, la historia comenzada mientras el viaje del “Stellarum” se está realizando termina aun antes de que se emprenda el regreso. A partir de ahí, sólo queda lo esencial: la exploración de lo desconocido, la incursión en lo extraño, la tentativa de acercamiento de esos seres que tienen el aspecto apaciguante de las viejas encimas, inmensas y suaves, rodeadas de chispas y de antenas temblorosas; pobres seres en busca de una fraternidad que los hombres de la Tierra van a arrancar al dominio de una raza bárbara. Entre uno de los terráqueos y una de sus mujeres se esboza una perspectiva de amores, en una atmósfera de claro-oscuro, de fosforescencias, de perfumes raros, de noches azules, de confidencias y de suspiros intercambiados sobre bloques de piedra secular, a la luz de un resplandor de agua marina. [116]

Wells, Le Rouge, Burroughs, Rosny ceden a un lirismo afiebrado que Verne ignora aunque se pliegue a una evocación poética de la naturaleza. Es fácil medir lo que lo separa de ellos. Porque si por un lado se veda el lirismo, aborrece todavía más del delirio al cual ellos se abandonan en sus divagaciones de lo imaginario. Renunciando a ser

creíbles y a convencer, tratan de sorprender y hacer soñar. Liberados del Carcan de la ciencia son, según la expresión de Lamartine, náufragos de la Tierra y náufragos voluntarios, evadidos de esta buena vieja Tierra, a la cual Julio Verne permanece encadenado por el positivismo, el racionalismo y la cadena de la vulgarización científica.

Decepcionado en la conquista del cielo, Verne, por suerte, se ha superado en la exploración del mundo submarino. *Veinte mil leguas de viaje submarino* sigue siendo un monumento que el tiempo no ha logrado dañar.

No pudiendo alterar la admiración del lector, el tiempo ha hecho variar los motivos de su admiración. El esplendor del mundo submarino se ha esfumado un poco pues se ha tornado familiar. La fauna y la flora entrevistas a través de los ojos de buey por Ned Land y Arronax difieren poco de la imagen registrada durante expediciones más modestas por las cámaras del comandante Cousteau. El interés que durante mucho tiempo se centró en las extraordinarias propiedades del navío se ha trasferido en adelante al conductor, hoy que “el Nautilus ha cumplido su destino”.

*Veinte mil leguas de viaje submarino* es, de todos los libros de Julio Verne, uno de los que conserva ciertamente más íntegro su encanto. Pero lo debe menos a lo maravilloso científico ya perimido o menos perceptible por el público actual que a la presencia de ciertos elementos tomados en préstamo del melodrama o de la fábula. Y, para empezar, Nemo, el proscrito, el sublevado solitario cuya capa de

[117]



“... aventuras marcadas por una agradable fantasía”  
(página 131).

[118] misterio disimula una identidad principesca y una pesadumbre tenebrosa. Además, las escenas en las que el silencio decuplica la emoción: la caída lenta y vertical del navío hundido, el cortejo fúnebre de los buzos, el peregrinaje por la tumba de los barcos muertos.

Igual que Nemo, la muerte, por sus pompas y sus ritos, llega a trocar escenas triviales en ceremonias grandiosas. Y, sin embargo, ¿no es Nemo más poderoso que ella? ¿No ha llegado a arrancar del olvido que la muerte procura a las ruinas de la Atlántida?

Otros no se habrían limitado, en el lugar de Verne, a un paseo por los escombros de este continente mítico; sin duda habrían preferido un fragmento todavía poblado en algún sitio bajo el océano. Pero esta simple mención de la Atlántida representa, por lo menos, el ataque más amable que haya hecho nunca a un positivismo feroz. Les corresponderá a otros desmontar y explotar el vasto dominio submarino que había abierto a la imaginación. Así Gastón Leroux debía completarle la decoración por medio de las fortalezas y fábricas sumergidas del *Capitán Hyx*, gran ópera a la que le agregó algunos coros más trágicos todavía: llora el mar, gime y se estremece con el ruido de *La batalla invisible* que en sus profundidades libran dos ejércitos. Aquí, Julio Verne, a pesar de los bríos de Leroux, sigue siendo dueño del terreno, y el pirata Hyx no alcanza la estatura del justiciero sin nombre, prisionero de sus aflicciones y desgarrado por la ilegalidad de su acción y el sentido del deber.

Desde Orfeo descendiendo a los infiernos hasta la travesía de la madriguera por Alicia, el interior de la tierra no ha dejado de excitar la curiosidad de los espíritus fuertes. El profesor Lidenbrock ha sido pre-

cedido en el mundo subterráneo por Nicolás Klim en 1741, por Hércules en una fecha indeterminada y, por supuesto, por Ame Saknussem. Entre sus sucesores, una personalidad inesperada: Tarzán. Tarzán, o mejor dicho John Clayton, Lord Greystoke, llegado [119] en 1930 para restablecer el orden en Pellucidar, mundo cóncavo que David Innes, otro héroe de Burroughs, había descubierto en *El corazón de la Tierra* (1923).<sup>4</sup>

Al contrario de Lidenbrock que, guiado por una pura curiosidad científica, había preparado largamente su *Viaje al centro de la Tierra*, el ingeniero Innes es arrastrado a la aventura a su pesar: resorte dramático hábilmente conducido. El “topo mecánico”, aparato de su invención destinado a horadar los pozos, se desenfrena durante el curso de una experiencia, agujerea la epidermis terrestre y precipita a su pasajero en un mundo interior y de aspecto cóncavo, pues la Tierra es una bola totalmente hueca.

Pellucidar se parece mucho al universo épico ya proyectado por Burroughs en el cosmos. Sus pueblos coexisten en una sangrienta anarquía. Cediendo a su obsesión por las aberraciones biológicas, el autor crea una fauna en la que los animales venidos de la prehistoria alternan con otros nacidos de su imaginación. De este modo, se puede ver que el héroe logra —no sin peripecias— la domesticación del ancestro del perro.

En el mundo cóncavo, el hombre es un esclavo, la bestia de carga, el cobayo de una raza de dragones alados que, en vías de extinguirse,

---

<sup>4</sup> Apareció en noviembre de 1966 en el Club del Libro de Anticipación.

sólo sobrevive al precio de atroces experiencias científicas. El gusto inherente a todo americano de poner orden en los asuntos de los otros, y su amor por una princesa cautiva y destinada a la vivisección, le muestran a David Innes un destino exaltado. Confederar a esos desdichados pueblos contra sus opresores, apoderarse del secreto que les permite a éstos sobrevivir, introducir la civilización moderna en el mundo entero, purgarlo de esos monstruos. Siete volúmenes y... la ayuda de Tarzán serán necesarios para el cumplimiento de tal programa. Durante largos años el simple hilo de cobre [120] de un telégrafo que llega a un palmeral del Sahara, unirá el mundo cóncavo al mundo convexo informando a los amigos de David Innes de la evolución de su epopeya.

Epopeya directamente inspirada por el *Viaje al centro de la Tierra* pero que lo reduce con ingratitud a las dimensiones de una exploración espeleológica. Lo que decepciona, lo que aflige en la aventura de Lidenbrock, es la desproporción entre la masa de peligros y de dificultades a vencer y la pobreza del resultado. Como en *Veinte mil leguas de viaje submarino*, pero con menos fortuna, Julio Verne se queda a mitad de camino entre el mundo de los sueños y el mundo del que no se atreve a evadirse.

A falta de la anticipación, cuya fascinación restringe la obra de Burroughs, es sobre el misterio que, gracias a un suspenso sostenido hasta la famosa erupción volcánica, se va a apoyar el esfuerzo por mantener el interés del lector. ¿Es Saknussem un mistificador, como permite suponerlo el criptograma inicial? ¿Ha ido tan lejos como lo pretende? ¿No va a surgir de las tinieblas para impedir a los dos intru-

sos el ingreso en su imperio inviolado? Pero el anciano sabio y su sobrino no comparten la tragedia íntima del capitán Nemo, y resultan privados así del romanticismo doloroso que habría podido dar a su aventura los “acentos desesperados que son con frecuencia los más bellos”.

La agonía de la Tierra comparte con el espacio operístico el favor de los viejos autores de ciencia-ficción. Evocarla es mostrar el fracaso, la impotencia, la decadencia, la fe perdida. Son otras tantas obsesiones negativas, extrañas a la obra de J. Verne. Por eso, no nos causa asombro que su hijo haya hecho preceder la publicación póstuma de *El eterno Adán* (1910) por una advertencia respecto de “... las conclusiones acentuadamente pesimistas, contrarias al orgulloso optimismo que anima los Viajes extraordinarios”. Este libro inesperado y rechinante sorprende [121] por una lucidez que deja de otorgar una confianza ciega a la Providencia y a sus decretos. Ofrece una visión menos serena que el *Diario de un periodista en 2889*.

Lejano en la marcha de los tiempos, el globo está recubierto por un vasto océano que rodea la única tierra habitada, que es una isla: el Imperio de los Cuatro Mares. Al cabo de siglos de lentos progresos, sus sacerdotes y gobernantes han logrado culminar en un estadio medieval del que están muy orgullosos. Esa satisfacción intelectual se derrumba el día en que un sabio, arreglando su jardín, descubre los vestigios de una civilización más evolucionada —la nuestra— dotada de electricidad y en relación con la cual el Imperio de los Cuatro Mares desempeña el papel de Bajo Imperio, es decir de zona bárbara.

Para Rosny, *La muerte de la Tierra* (1908) no resulta de ningún di-

ludio bíblico e ingenuo, sino de una lenta agonía debida a la promoción y a la proliferación de una especie nueva: los “ferro-magnetales”. Sometida a su presión silenciosa y discreta el agua se retira, poco a poco, completamente del globo, los niños dejan de nacer, los humanos se rarifican y envejecen. Encerrados en un círculo fosforescente que se estrecha sin cesar, se aprestan a morir. Compartiendo su desesperación resignada y digna, Rosny Aîné, como poseído por un funesto presentimiento, hace asistir al lector al último cuarto de hora de los últimos hombres.

Mediante el espectáculo de una civilización que perece por muerte violenta, *La peste escarlata* (1913) permite a Jack London afirmar su fe en el advenimiento de la sociedad sin clases. La muerte roja, que en algunas horas aniquila a la raza humana, prefigura lo mismo la muerte atómica que la revolución que destruirá la sociedad capitalista y sus estructuras. En una tierra de la que la vida ha desertado, recubierta por los escombros inútiles de las fábricas y los palacios, una decena de personas separadas hasta aquí [122] por infranqueables barreras deben en adelante aprender a vivir juntas. La hija de un millonario se unirá a su chófer. Surgirá de este modo “la tribu del chófer” cuyos hijos, bellos y robustos, no contaminados por la moral burguesa, llevan el pragmatismo hasta la crueldad. No vacilan en apedrear a su abuelo cuando las recriminaciones anacrónicas de este universitario, de opiniones liberales, les recuerdan su inadaptación al nuevo orden.

El cuadro del porvenir traído por el pasajero de *La máquina de explorar el tiempo* (1895) no disuena respecto de los anteriores, sin renunciar sin embargo a una melancólica gracia. Sólo quedarán un día

las extensiones heladas, tristes y carentes de vida, en lugar de las praderas embalsamadas donde jóvenes encantadores y retozones esperan despreocupadamente que los demonios antropófagos del subsuelo vengan a cobrarse en ellos el precio de sus servicios. Por excepción, Wells deja que un rayo de esperanza atraviese las acumuladas nubes de su habitual pesimismo. Antes de bajar a los infiernos para encontrar allí la muerte, la muchacha que ama ha entregado al hombre que ha llegado del año 1895 una florecita seca, símbolo del recuerdo y también de la sucesión de las estaciones.

En vano buscaríamos en *El eterno Adán* la exaltación vuelta a vuelta generosa y cruel de J. London, el perfume discreto de las florecitas secas de Wells o las fosforescencias cuyo resplandor creciente atraviesa la poesía sombría de Rosny y anuncia la muerte. A pesar de su ausencia total de lirismo —¿pudor?, ¿impotencia?— y de su tono comprobatorio, esta novela no desmerece las precedentes. Por excepción, la frialdad del tono, el laconismo resignado de la intriga, le aseguran un impacto más notorio que la más lograda de las variaciones poéticas. Por la angustia que traduce, los conflictos interiores que recubre, *El eterno Adán* otorga dimensiones más humanas a un escritor demasiado bien recortado en la comodidad de un optimismo artificial y beato. [123]

El fenómeno de la invisibilidad, en su condición de tema de novela de aventuras, se sitúa en las orillas de la ciencia-ficción y lo fantástico. Según el tono que adopte, el autor puede alinearse en una u otra categoría. Como podía esperarse, *El secreto de Wilhelm Storitz* opta por lo fantástico, pero un fantástico coloreado por un humor muy próximo a convertirse en simple fantasía.

*El hombre invisible* (1901) de Wells se relaciona por lo contrario con la ciencia–ficción más pura. De factura moderna, no diluye el tema mayor en el nudo de digresiones sobre el amor, el protocolo de los himeneos, la rapidez de los navíos, las descripciones geográficas, las consideraciones sobre la unión austro–húngara en las que se pierde, una vez más, el relato de Julio Verne. Si Hetzel no hubiera muerto, sin duda habría escrito al margen del relato de su autor favorito: “Podé el tema, es demasiado largo.” Más todavía, la acción transcurre en el siglo XVIII, como para excusar los ultrajes al racionalismo científico; Storitz con su concierto de retortas y redomas es mostrado claramente como un alquimista atrabiliario.

Al contrario, Griffin es “el físico mejor dotado que haya tenido nunca el mundo”; tiene como designio la dominación del universo por lo cual hunde a Inglaterra en el terror. Wells ha manejado en su intriga numerosos resortes dramáticos adecuados para hacerla rebotar. Griffin no puede emplear la invisibilidad cuando quiere. Sufre cruelmente por causa de ella pues ella se liga a su existencia hasta su muerte violenta, al final de una alucinante persecución en la nieve. Retoma entonces una apariencia humana a medida que la vida abandona su cuerpo. Finalmente, el autor le inflige un castigo prometeico: la demencia, debida a los efectos secundarios de la droga que procura la invisibilidad.

Storitz presenta un psiquismo más simple y de ambiciones triviales. Ferviente enamorado, se esfuerza por aterrorizar a su rival y luego a la novia y a su [124] familia por medio de diabluras, de pesadas farsas, dejando que se crea en la habilidad de un chistoso y alterando, mediante excentricidades, el curso de una historia a punto de caer en el

romance. Esta obra póstuma (1910) aporta poco a la memoria de Julio Verne, siempre perjudicado por las comparaciones con Wells.

Detalle curioso y no sin importancia: la verdadera apuesta de *El secreto de Wilhelm Storitz*, muy poco puesto en evidencia, es por la posesión de una mujer. Hace sobreentender, ¡de manera tan inocente!, una intención erótica poco frecuente en un autor que sitúa a la mujer entre los comparsas y accesorios de la novela de aventuras. Más que el personaje principal, ella es la razón de ser de dicha novela. En ese África fantasmal en la que, custodiada por hermosas y crueles diosas blancas, Ridder Haggard y Burroughs han exhumado tantas civilizaciones embalsamadas, Julio Verne ha limitado a sus héroes a toparse con el habitual cortejo de matronas que los rodean: vírgenes impúberes, léase muchachitas, madres de familia, esposas, damas de todas clases pero unánimemente provistas de carácter y de senos chatos.

Al renunciar a la pintura del amor bajo su forma exaltada, la pasión elige su aspecto conyugal y tranquilizante. Pocas veces representado durante el curso de un volumen —tal el mediocre *Rayo verde*— el casamiento aparece más a menudo en los epílogos cuyo cielo demasiado sereno desgarrar, imitando a la Condesa de Segur, mediante bruscos enamoramientos que traducen la proximidad de hímenes inesperados. Fuera de *Wilhelm Storitz*, la pasión amorosa contrariada aparece sólo en el sublime *Castillo de los Cárpatos*, dedicado por entero a la ausencia del ser amado y donde habita únicamente su reflejo. Desde luego que buscaríamos en vano allí el lirismo exasperado de la *Eva futura* de Villiers de l'Isle Adam.

Comparar a Julio Verne con los escritores que han bebido en las

mismas fuentes de inspiración es asu-[125]mir una faena ingrata, un trabajo lindante con la iconoclastia. Felizmente hay otros campos en los cuales el autor de los “Viajes extraordinarios” conserva intacta su preeminencia.

La mejor parte de su aportación a la génesis de la ciencia-ficción reside en su premonición de las aplicaciones de la ciencia a los medios de locomoción. Si no inventó, por lo menos presintió el helicóptero, el submarino, el hidroavión, los grandes transatlánticos, las naves interplanetarias y, en un campo muy diferente, el cine parlante y la televisión. Sus cañones gigantes proceden menos de la imaginación que de la amplificación de las dimensiones ya conocidas de las armas.

La anticipación de los medios de locomoción inspira igualmente a uno de sus contemporáneos, Albert Robida, a quien, por otra parte, se ha calificado como a un “Julio Verne del dibujo”. Robida se hizo notar desde 1879 en la redacción e ilustración de una imitación de los “Viajes extraordinarios” titulada *Viajes extraordinarios de Saturnin Farandoul en todos los mundos conocidos y desconocidos de Julio Verne*. El héroe, recogido y educado por los monos treinta años antes que Tarzán, conoce, a través de cien episodios, locas aventuras terrestres, aéreas y submarinas en las que la anticipación hace rivalizar la audacia con la sátira. Dos grandes álbumes ilustrados, *El siglo XX* (1883), y *La vida eléctrica* (1884) rebosan de invenciones y visiones: la promoción de la mujer, el robot jefe de estado, las islas artificiales, el casamiento por teléfono, el diario hablado, y el telefonoscopio (o televisión) que Julio Verne descubrió seis años más tarde en *Jornada de un periodista en 2889*.

Su culto al pasado y un cierto humor frío han llevado a Robida a componer sabrosas mezclas. Por ejemplo, ese dibujo de una máquina voladora sobrevolando un paisaje de almenas y torreones; o ese otro agitado por la carga de un ejército de combatientes con [126] armaduras pero montados en bicicleta. Si el humor de Julio Verne intenta seducir y tranquilizar, el de Robida tiene por función el exorcismo —“más vale reír que llorar”— en el que se perciben chirridos que traicionan la amargura. Se entrega a la sátira del progreso porque teme que el progreso traiga como consecuencia el progreso de la guerra.

De este modo, otros libros de Robida, *La guerra en el siglo XX*, *El ingeniero Von Satanás*, *La guerra infernal* proponen un porvenir menos eufórico y menos estático que el *Diario de un periodista en 2889*. Para Robida el porvenir es el tiempo de las catástrofes y no el reinado de la ciencia triunfante como lo hacía esperar Julio Verne. A diferencia de éste, muy proclive a admitir “la guerra justa”, Robida denuncia todas las masacres. Con la misma generosidad en la vida soñada que en la vida vivida. (Aprovechando su amistad con ciertos dirigentes de la comuna de 1871 salvó a algunos prisioneros; esta actitud le valió ser condenado a muerte después de la represión, pero escapó milagrosamente a la condena.) De un lápiz poseído por un satánico frenesí surgen carros blindados con apariencia de monstruos prehistóricos, cañones levantados como reptiles, tubos de lanzamiento de gases asfixiantes con aspecto de pulpos, submarinos de ojos crueles, cohetes acerados, un hormigueo de arañas en pleno cielo, pterodáctilos cargados de bombas, autos blindados en forma de batracios, todos los cuales inspiran más repulsión e inquietud que los cañones gigantes que encontramos en los “Viajes extraordinarios”.

Antes de morir, en 1925, Robida declaraba:

“Gracias a una especie de intuición funesta escribí en 1882 el siglo XX. Yo preví y temí esta carrera desesperada de los hombres, esta existencia donde todo es prematuro, apurado, subordinado a la rapidez. Yo maldije los camiones jadeantes que pasan bajo nuestras ventanas y hacen temblar los vidrios. Tengo miedo, hasta el punto de no aventurarme más que [127] obligado, de los cruces de caminos de París convertidos en remolinos de autos que surgen, de tranvías, de autobuses monstruosos; con angustia recorro los tubos subterráneos en los cuales son lanzados los vagones eléctricos cargados de paquetes de carne humana. No les tengo envidia a los que vivirán en 1965.”

Este largo balance de los méritos y las debilidades de la obra de Julio Verne da como resultado el esclarecimiento de las razones de un éxito y de un privilegio que han eclipsado los productos de imaginaciones con frecuencia más audaces. Paradójicamente, esas razones son las mismas que en la actualidad nos incitarían a olvidarlo. Positivismo riguroso, armazón lógica, rechazo de lo sobrenatural en provecho del determinismo científico, rechazo del erotismo, fe en los designios de la providencia y en la infalibilidad de sus decretos.

Anteriormente a los *Viajes extraordinarios*, la anticipación se confundía con la utopía que —por definición irrealizable— aparecía ya como un sueño lamentable, ya como una fábula de colores cambiantes. En suma, como un juego que nada autorizaba a tomar en serio, empezando por la ironía o la burla de sus autores.

Repudiando el recurso de las islas dichosas, de las estrellas lejanas

pobladas de habitantes insólitos o geniales, Verne se situó de entrada en el terreno más favorable a lo creíble y a lo demostrable, el terreno de la vida cotidiana. A los especulativos, iluminados, libertinos, reformadores, taumaturgos, prefiere personalidades dinámicas, periodistas, colonos, marinos, industriales, químicos e ingenieros. Entre ellos no se desliza ningún hada, salvo el “hada electricidad”.

Los *Viajes extraordinarios* ofrecen menos “visiones” del porvenir que “previsiones” establecidas a partir de conocimientos científicos y de un potencial técnico sobre cuya progresión y extensión podían realizarse cálculos. [128]

El novelista clarividente ha previsto, atribuyéndolas al dinamismo de sus héroes, las aplicaciones prácticas de la ciencia a campos que los hombres soñaban recorrer desde siempre: el mundo submarino y el cielo. Sus invenciones más audaces proceden de un razonamiento documentado y lógico que excluye las divagaciones de la imaginación. Ninguna de ellas parecía irrealizable en el futuro, la mayor parte fue superada. Si se trata de aventuras, hay una que se revela quimérica para siempre, es la del mismo Julio Verne que habrá sido traicionado por sus cálculos. No admitía trampear con las posibilidades futuras de la ciencia. Ni defraudar la confianza del lector; una vez obtenida la estupefacción y el deslumbramiento, se apresura a demostrar que lo inexplicable no resiste el análisis y se volverá trivial en una realidad próxima.

Como si lo inverosímil lo aterrorizara, el autor se apresura a exorcizarle la poesía por medio de cálculos y demostraciones destinadas a reducirlo a los estrechos límites de la razón humana. Si consiente en lo

sobrenatural y en su expresión literaria, hace uso de lo fantástico, para captar mejor la atención. Con la misma minucia empleada para desmontar los rodajes de lo maravilloso científico, rápidamente lo aniquila mediante una interpretación mezquina. Si hubiera creído en la poesía de los fantasmas sin duda no habría inventado el cinematógrafo para disipar los misterios de *El castillo de los Cárpatos*. León Lemonnier ha subrayado<sup>5</sup> con qué ingeniosidad lamentable el autor de *La esfinge de los hielos* se ha desembarazado, a través de un vulgar terremoto, de la mayoría de los enigmas empleados por Edgar Poe para crear la atmósfera obsesionante de *Arthur Gordon Pym*. Y, del mismo modo, el horror que cultivan con delectación las “Historias extraordinarias” está desterrado de los “Viajes extraordinarios” como un sentimiento mórbido que traduce un injustificado [129] temor a lo inexplicable. El estremecimiento en Julio Verne es indicio de una simple variante de la temperatura animal o climática.

Al poner el milagro al alcance de todo lector avisado y estudioso no se limitaba a exhortar a la emulación sino que ofrecía una revancha del porvenir sobre el presente a una generación de adolescentes que pasó sin transición de la guerra “donde no faltaba un botón de polaina” al letargo moral, que llevaba luto por la pérdida de Alsacia-Lorena.

La robustez del héroe, en cuanto expresa el optimismo confiado del autor, ha infligido a su obra arrogas imborrables clasificándolo, sin apelación, como un hombre del siglo XIX, en tanto su contemporáneo Wells sigue siendo del XXI. Porque ni Wells, ni London, ni Robida eran lo bastante ingenuos como para creer que la Providencia nos protege-

---

<sup>5</sup> *Edgard Poe et les conteurs français*, Editions Montaigne, 1947.

ría con un paraguas anti-atómico.

Si Verne ha desdeñado las extravagancias poéticas y las alegorías místicas de los utopistas, su tendencia a moralizar, edificar, convencer, se reencuentra intacta en su obra, acompañada por esta euforia exasperante con la cual ha acunado a millones de lectores. Solamente su “orgullosa optimismo” le ha impedido al consejero municipal socialista de Amiens, absolutamente convencido acerca del destino de los hombres, convertirse en un pacifista integral.

Objeción inevitable: se dirigía a los niños. Esto es grave. Porque tal vez no sea prepararlos para los combates de la existencia darles de ella una imagen tranquilizadora y ahorrarles el miedo, la inquietud, el erotismo que pertenecen a su realidad cotidiana.

Vana lamentación. La literatura de aventura es —en Francia solamente— un género menor reservado a los menores. ¿Por qué Julio Verne con el prestigio que tenía en la sociedad de la época, no ha intentado ennoblecer el género, hacerlo adulto? [130]

Finalmente, los mismos niños han contribuido a la gloria de Julio Verne, sobre todo los que han sido marcados luego por la celebridad: Guillermo II, Claude Farrère, Charcot, G. Lenôtre, Georges Claude, Raymond Roussel. Por su frescura emotiva, sus pasiones exclusivas, sus entusiasmos, la infancia tiende a sobreestimar los valores que conserva. En la imagen que subsiste más tarde, una acrecida nostalgia termina por quitar toda traza de objetividad a juicios formados jubilosamente. La ternura del recuerdo no consigue reemplazar indispensables referencias y comparaciones. Y aun si los niños envejecidos

podieran consentir en ello no es seguro que se entregarían a sus conclusiones.

Sin embargo, ha llegado el momento de una crítica objetiva, liberada de toda admiración incondicional y decidida a arrancar del ghetto con forma de protección en que lo ha encerrado una piedad emotiva y torpe, una obra siempre en busca de su verdadera iluminación. Es el momento de decir que ciertas obras de Julio Verne han sido sobreestimadas y que otras no conservan nada de su encanto ni de su brillo.

Julio Verne, simple precursor entre otros, no es el padre de la ciencia-ficción ni podía serlo. Se ha negado a unirse a los naufragos de la Tierra cuya inspiración cede al delirio mientras la suya se define por la lógica. Estos últimos exaltan el sueño en detrimento de la realidad, él integra el sueño a la realidad. Pero es, si no el creador, por lo menos el promotor de la novela científica (que Edgar Poe estuvo a punto de orientar por los caminos del horror y del humor negro), de la cual sigue siendo el maestro indiscutido.

Tal vez este estudio pueda contribuir, finalmente, a una indispensable reclasificación y favorezca la exhumación de escritos de Julio Verne destinados al polvo o injustamente desconocidos. A tantas y tantas listas confeccionadas por tantos y tantos admiradores [131] debe agregarse la de los libros a salvar, si las predicciones de *El eterno Adán* fueran a realizarse.

En primer lugar, las obras maestras: *Veinte mil leguas de viaje submarino*, *El castillo de los Cárpatos*, *El eterno Adán*. Después, las víctimas de la injusticia que, desarrollando temas puramente fantásti-

cos en la tradición de Edgar Poe, hacen deplorar que su autor no haya proseguido por esta vía: *Fritt-Flacc* (desdoblamiento de la personalidad), *Maître Zacharius* (la revuelta de los relojes), *Un drama en los aires* (la demencia). Una fila más abajo, los relatos en los que el autor deja creer por un momento en la intervención de lo sobrenatural: *Las Indias negras*, *La esfinge de los hielos*, *Mathias Sandorf*, *La isla misteriosa*, *Un drama en Livonia* y, si no perteneciera a la primera categoría, *El castillo de los Cárpatos*. Para terminar, aventuras marcadas por una agradable fantasía: *La vuelta al mundo en 80 días*, *La persecución del meteoro*, *El testamento de un excéntrico* y, sobre todo, *El doctor Ox* y la *Jornada de un periodista en 2889*.

Tal elección puede parecer insólita. Aleja la anticipación y las invenciones más sensacionales en provecho de lo fantástico o de la fantasía. No más que el humor inteligente, lo fantástico no pasa de moda. Se sitúa fuera de la realidad. En consecuencia fuera del tiempo. Sus encantos conservan un sortilegio que perdura. Lo “maravilloso científico”, en cambio, resulta efímero: está condenado a perder consistencia a medida que la civilización progresa pues lleva en sí los gérmenes de su propio desuso.

La generación nacida con los cohetes de Von Braun, hastiada de los vuelos monocordes de los Sputniks, dirige sobre la máquina voladora de *Robur el conquistador* la misma mirada indiferente que sobre las alas de Icaro. Las intervenciones de Julio Verne y sus relatos de pura anticipación parecen haber agotado su fascinación con nuestros abuelos. Su único encanto consiste en dar testimonio de un tiempo en [132] el que los hombres trataban confusamente de fijar sus sueños.

Está cercano el día en que se confundirán con los Cuentos de Hadas.

Destino honorable. Muchos lo envidiarían.

**Francis Lacassin**

[133]



## Documentos

### Carta de Raymond Roussel a Eugène Leiris

Querido amigo:

¡Ay, ha tocado usted una zona ardiente! ¡Pídame usted la vida pero no me pida que le preste un Julio Verne! Tengo tal fanatismo por sus obras que estoy “celoso” de ellas. Si usted las relee le suplico que no me hable nunca de la relectura, que no pronuncie nunca, tampoco, su nombre ante mí pues me parece que es un sacrilegio pronunciar su nombre de otro modo que de rodillas. Es Él, y con mucho, *el mayor genio literario de todos los tiempos*; “permanecerá” cuando todos los demás autores de nuestra época hayan sido olvidados. Es por otra parte tan monstruoso hacerlo leer por los niños como hacerles aprender las Fábulas de La Fontaine, tan profundas que ya muy pocos adultos están en condiciones de apreciarlas.

Usted no podrá creer en la enorme alegría que tuve al volver a ver su letra por primera vez desde hace mucho tiempo.

Cuídese y cúrese rápidamente; ese es el placer más grande que usted puede proporcionar a

Su gran amigo

Raymond Roussel.

[135]

La carta reproducida<sup>1</sup> fue dirigida, en el curso de la primavera o del verano de 1921, por Raymond Roussel a su empresario y amigo Eugène Leiris, que acababa de ser sometido a una seria operación quirúrgica (a consecuencia de la cual moriría pocos meses después) y que, sabiendo que Roussel tenía las obras de Julio Verne, le había pedido sin cumplimientos que le prestara uno de sus libros para distraer su convalecencia.

Escrita con la hermosa letra muy legible al mismo tiempo que fluida de Roussel, la carta ocupa las cuatro páginas de una hoja doble de papel blanco muy fuerte (ancho 13 cm, alto 14,5 cm) y tiene arriba, hacia el ángulo superior izquierdo de la primera página, un monograma en relieve de color plateado —dos R entrelazadas enfrentándose, la de la derecha es la imagen invertida de la otra— y, hacia el ángulo superior derecho, la dirección también en relieve y del mismo color: “25, boul. Richard Wallace, Neuilly-sur-Seine”. El texto comienza en el recto del primer folio, sigue en el recto del segundo y luego en el verso del primero (escrito de través) concluyendo en el verso del segundo folio (escrito en líneas horizontales como las páginas 1 y 3).

En su obra póstuma *Cómo escribí algunos de mis libros* (París, Librairie Alphonse Lemerre, 1935), Roussel se expresa así a propósito de Julio Verne.

“Mi admiración por él es infinita.

---

<sup>1</sup> Publicada, con el comentario de Michel Leiris, en *Arts et Lettres*, nº 15.

“En algunas páginas del *Viaje al centro de la Tierra*, de *Cinco semanas en globo*, de *Veinte mil leguas de viaje submarino*, de *De la Tierra a la Luna* y de *Alrededor de la Luna*, de *La isla misteriosa*, de *Héctor Servadac*, se ha elevado a las más altas cimas que puede alcanzar el verbo humano.

“Yo tuve la felicidad de ser recibido una vez por él en Amiens, donde hacía el servicio militar, y de estrecharle la mano que había escrito tantas obras inmortales. [136]

Amiens, 29<sup>e</sup> 83

572

Mon cher ami,

A mon grand regret, je n'ai pu assister aux travaux du Comité fondé pour l'érection de la statue d'

Alexandre Dumas, votre illustre père, l'une des gloires les plus françaises de la France. A mon plus grand regret encore, je ne pourrai, dimanche prochain, me rendre à cette importante cérémonie. Je suis fort souffrant, et obligé de rester chez moi pendant quelque temps.

Vous savez combien j'aurais été heureux de vous voir, et pour lui, de vous serrer la main. La sympathie qui s'attache à ce grand et beau nom d'Alexandre.

Esta carta de Julio Verne a Alejandro Dumas (hijo), y la dirigida a Nadar (página 137), son inéditas.

Dumas, alliera à tout Paris, qui  
représente la France entière en de  
telles circonstances.

Excusez donc à tous mes regrets  
de ne pouvant être là, mon cher  
ami, et laissez-moi me dire  
à quel point je suis depuis long-temps  
votre obligé, et à quel point je serai  
toujours.

Votre très cordialement dévoué

Julien Verne



[138]

“¡Oh Maestro incomparable, bendito seáis por las horas sublimes que pasé durante toda mi vida leyéndoos y releyéndoos incesantemente!”

Michael Leiris

### Carta de Julio Verne a Nadar

Amiens, 22 de agosto de 1903

Querido viejo amigo, acabo de recibir tu buena carta y te la contes-  
to inmediatamente. Ante todo, yo no estoy en lo que dicen los diarios y,  
a pesar de su afirmación, no puedo creer que estoy ciego. Te leo, te  
escribo, me oriento a través de las calles de la antigua Samarobriva. En  
consecuencia: exageración. Que tenga un comienzo de cataratas de  
acuerdo, pero cuento con esquivar la operación. Te veo muy experi-  
mentado, querido Nadar, y tu intrépida compañera no lo está menos  
que tú. Parece que así es la vida. Pero cuando has subido en globo, ¿por  
qué no llegaste hasta el cielo? Tal vez habrías encontrado allí la razón  
de todas las cosas. Gracias por tu documento sobre los ciegos. Recuer-  
dos respetuosos a tu mujer y a ti las sinceras cordialidades de un viejo  
amigo

Julio Verne

## Adaptar Julio Verne

Marc Soriano, que ha adaptado las novelas de Julio Verne para la Biblioteca Verde, a invitación de la revista checa *Zlaty Maj* publicó un estudio sobre las técnicas y las razones de esta adaptación para uso de la juventud. Este estudio provocó, entre los lectores de *Zlaty Maj*, algunas reacciones y dio lugar al siguiente debate, del cual publicamos lo esencial. [139]

SLABY: *Zlaty Maj*<sup>2</sup> ha publicado hace algunos meses su estudio sobre la adaptación. El estudio terminaba con algunos ejemplos extraídos de su experiencia. Estos ejemplos, y especialmente los concernientes a Julio Verne, provocaron aquí algunas reacciones, en particular las del académico Behounek y la de Janatka. Las hemos publicado y se las hemos traducido durante su permanencia en Praga. Espero, ante todo, que usted no se haya sentido molesto por su vivacidad...

MARC SURIANO: No. La he atribuido al interés que tienen por el problema planteado y su admiración por Julio Verne; ahora bien, yo comparto esa admiración pese a algunos matices que considero necesario añadirle. Es preciso, en consecuencia, pensar: la “guerra de Verne” no se producirá, en todo caso bajo la forma dramática y paradójica que había parecido tomar, es decir dos escritores checos invocando la autoridad de Gorki para defender a Verne atacado por el adaptador francés...

SL.: ¿Se trataría entonces de un malentendido?

---

<sup>2</sup> *Mai d'Or*, revista crítica mensual consagrada a los problemas de la literatura de juventud.

M. S.: Pienso que sí. Y me parece que proviene de esto. Sus colaboradores no tuvieron tal vez bastante en cuenta el hecho de que yo no hablaba de Verne *en general*, sino de ciertos libros poco conocidos de Verne y de la necesidad que tenemos de adaptarlos al *público joven* francés de *nuestra* época.

SL.: Precise su idea. El académico Behounek plantea, me parece, una pregunta útil. ¿Cuál es el público que sostiene la boga de Verne? ¿Se dirige a los niños o a los padres?

M. S.: La pregunta es en efecto importante y merece una respuesta *histórica*. Las primeras obras de Verne aparecieron en *Le Musée des Familles*. No es especialmente un periódico para la juventud sino sobre [140] todo un “semanario”, como los que florecían en esa época. Se dirigía a un público relativamente nuevo que acababa de “alfabetizarse” y que se había caracterizado por una intensa sed de cultura, pero también por cierta falta de espíritu crítico, falta por otra parte cuidadosamente alimentada. Es el público de los “folletines”. Remito a ustedes al célebre análisis de *Los misterios de París*, hecho por Marx. En 1863, bajo la influencia de Hetzel, que piensa en crear el *Magasin d'éducation*, Verne se orienta hacia un público de *jóvenes*; efectivamente, la clientela de la famosa revista de Hetzel —y la que adquiere los *Viajes extraordinarios* en su encuadernación dorada—, es una clientela de adolescentes burgueses que cursan “humanidades” y que están por ejemplo interesados e implicados en la serie de artículos de Laurie sobre la vida de los escolares de diferentes países. A pesar de eso, en numerosas oportunidades, Verne recuerda que su público es más amplio. De este modo, publica *La vuelta al mundo* en *Le Temps*,

bajo forma de folletín —y extrae muchas veces de sus novelas piezas de gran espectáculo— que se dirigen a un público ampliamente popular. Verne es por otra parte muy conciente de esta audiencia. “Soy, dice, el autor favorito de los lectores obstinados y me envanezco de ello.” (Citado en el *Jules Verne* de Mme. A. de la Fuye, pág. 160.) ¿Cómo circunscribir estos “tapiados de la civilización”? Son los jóvenes, por supuesto, pero también el público popular el que accede a la lectura y que comprará la edición en 12 de sus libros, relativamente barata. Esta multiplicidad de públicos se explica por características propias del talento de Verne, pero también porque el público infantil y el público popular, en la época, no están todavía muy diferenciados.

SL.: Y en nuestra época, ¿cuál es su público?

M. S.: En primer lugar un público de adultos, público cultivado o menos cultivado, a quien, desde luego, le viene bien una edición integral de Verne y que puede abordarlo con conocimientos precisos y [141] un sentido crítico que le permitirán no dejarse arredrar por ciertas contradicciones. El segundo público de Verne sigue siendo la juventud. Y es justamente de ese público de quien hablaba en mi estudio sobre la adaptación.

SL.: Sí, y es justamente aquí que se sitúa la reacción de nuestros dos corresponsales. En suma, ¿considera usted que las novelas de Verne, en menor medida las grandes y mucho más en lo que concierne a los títulos menos conocidos, tienen necesidad de cortes cuando son editados para la juventud?

M. S.: Exactamente. Y por dos razones esenciales. La primera se re-

fiere al contexto histórico francés. Verne muere en 1905. La edición francesa se concentra, pierde su estructura artesanal y algunas de sus tradiciones de calidad. Después de la guerra de 1914, el mercado es invadido por una literatura de origen extranjero, que especula con las emociones fáciles y el “suspense”. Es el comienzo de la literatura de “globitos” y de las “tiras cómicas”. Es también la época en que el cinematógrafo y la radio compiten con la lectura. Después de la segunda guerra mundial la televisión comienza a expandirse esbozando una transformación en profundidad de nuestra manera de percibir y de comprender. Y esquematizando los hechos al extremo, se puede muy bien decir que el niño, entre nosotros, empieza a leer de manera diferente.

¿Qué ocurre con Julio Verne en un contexto que padece esas profundas transformaciones?

Y bien, las cifras están ahí y hablan por sí solas. Sus obras, en Francia, experimentan, hasta estos últimos Años, una importante merma en el consumo. La vieja edición en rojo y oro in-cuarto es buscada por los bibliófilos pero los niños se desprenden de ella así como se desprenden de la colección Julio Verne in-12 en la que se publicaban integralmente todos los títulos de Verne. [142]

Estoy totalmente de acuerdo con el académico Behounek. Todas las novelas de Verne, sin excepción, son preferibles —y en mucho— a la mayor parte de las pobrezas policiales que hacen furor. Pero hay un hecho cierto, en todo caso en nuestro contexto, es que en competencia con esas pobrezas, Julio Verne, todas las novelas de Julio Verne, las menos buenas así como las mejores, han perdido terreno.

Comprendo perfectamente que en un país socialista las cosas habrían ocurrido de manera diferente, que el Estado, al disponer del monopolio, al no publicar libros de mala calidad o fáciles, habría podido evitar ese desprendimiento. Pero es perfectamente inútil deplorar esta situación de hecho. Más vale ponerle un remedio.

Hemos intentado agarrarnos a Verne como a un autor capaz de defendernos contra la mala literatura. Hemos publicado sus principales obras en colecciones de presentación moderna, a precios muy moderados y en grandes tiradas (50.000 ejemplares como máximo). Es en este marco en el que hay que juzgar los cortes —tanto los muy limitados como los más importantes— cuyos motivos expliqué en mi estudio sobre la adaptación.

Por otra parte nos ha ido bien en la empresa. Después de un breve purgatorio, Verne ha vuelto a gozar entre nosotros de un gran éxito popular.

SL.: ¿Cree usted que es posible extender este método a Checoslovaquia?

M. S.: Es difícil para mí juzgarlo. Ciertos datos del problema son diferentes. Ustedes han eliminado de antemano la competencia de los malos libros. Los adolescentes checos están acostumbrados, por lo que he podido juzgar, a cierto esfuerzo y no retroceden frente a las dificultades reales que puede presentar la lectura de algunos Verne no adaptados para un joven lector de nuestra época. [143]

SL.: El académico Behounek y el señor Janatka preconizan ambos la solución de un texto integral aclarado con prefacios y notas. ¿Qué

opina usted?

M. S.: Tal vez sea esto posible entre ustedes. La experiencia merece ser intentada. Uno de los objetivos del Congreso<sup>3</sup> que nos ha reunido era justamente la posibilidad de comparar nuestras experiencias. Esta solución no conviene a Francia por la razón que yo les acabo de dar y que tiene relación con nuestra situación histórica, pero también por otra razón que me parece más general. Los libros para niños (entiendo por ello los libros de entretenimiento) deben ser libros de “consumo inmediato”. Si los cargamos con largos prefacios y notas los transformamos en libros de estudio y hacemos difícil esta *distracción* y esta *identificación* que caracterizan la lectura del niño. Ahí mismo reside uno de los puntos esenciales que para mí diferencian el libro para niños del libro para adultos. El adulto dispone (en principio) de un capital de conocimientos y de cierto espíritu crítico. Puede (siempre en principio) dominar el influjo que ejerce sobre él un libro, tomar distancia en relación con él y juzgarlo. El niño *no puede hacerlo*. Le faltan conocimientos y experiencia. Vive lo que lee. Stejksal<sup>4</sup> ha descrito muy bien ese “juego vital” que de hecho es un “preejercicio” y que constituye justamente para él un medio de adquirir experiencia. Pero esta descripción acarrea un cierto número de consecuencias. Las notas, las precisiones históricas entrañan el peligro de la confusión entre libros de entretenimiento y libros de clase. Corremos en todo caso el riesgo de debilitar este interés *actual* que le permite al niño conectarse

---

<sup>3</sup> El Congreso de los especialistas de literatura juvenil reunido en Praga, en mayo de 1964.

<sup>4</sup> Director de las ediciones del Estado en Checoslovaquia.

con una obra, sumergirse en ella enteramente y educarse sin darse cuenta.

SL.: En consecuencia, ¿hay que adaptar Julio Verne según usted?  
[144]

M. S.: Todo depende del tipo de adaptación utilizado. De este modo, Behounek habría tenido perfecta razón al protestar si yo hubiera propuesto, por ejemplo, la supresión de las profesiones de fe progresistas del capitán Nemo, en *Veinte mil leguas de viaje submarino*, profesiones de fe que son tanto más esenciales cuando Verne las pone en boca del personaje positivo, con quien el joven lector simpatiza y se identifica.

No es por casualidad que tomo este ejemplo. Endre Vassonyi, en su estudio sobre Julio Verne en Hungría (número especial de la revista *Europe*, abril–mayo de 1955), examina el caso de las versiones de Verne mutiladas, abreviadas y privadas de lo esencial que se habían publicado en Hungría hasta la última guerra, tal la adaptación “libre” de *La isla misteriosa* hecha por Karoly Szass, reducida al tercio de su volumen y desembarazada “de todo lo que podía perturbar un orden social y moral”. Tenemos también en Francia adaptaciones de este tipo. Otro género de adaptación, muy frecuente entre nosotros, me parece lamentable: es el que consiste en la publicación, dentro de “colecciones” de formato y cantidad de páginas estrictamente limitadas, de obras que por eso van a ser mutiladas sin razón y “reescritas” (técnica americana del *rewriting*) para hacerlas entrar en ese molde preestablecido.

Es contra esos tres tipos de adaptaciones, frecuentemente practi-

cadras entre nosotros, que he querido reaccionar. A pesar de todo, hay que señalar que propongo un tipo de adaptación exactamente *inversa*, que se veda el *rewriting* y que procede por trozos selectos reagrupados (de manera de no sacrificar el interés del lector y permitir lo que yo he denominado una lectura de consumo inmediato).

SL.: Su juicio sobre Verne parecía, pese a todo, contener serias reservas.

M. S.: Si quiere usted que nos refiramos a mi estudio, yo distinguía dos rubros en esas novelas. Unos veinte [145] títulos (por ejemplo, *El ciclo de Nemo*, *Viaje al centro de la Tierra*, *La vuelta el mundo*, etc.) me parecían libros muy bellos, que se podía seguir reimprimiendo y que, ayudados por la publicidad, podían hacer una competencia eficaz a la producción I policial mediocre. A pesar de todo, yo tenía para esas novelas la posibilidad de proceder a cortes restringidos destinados, en particular, a atenuar el aspecto nacionalista y chauvinista de algunos pasajes. Pero había que tener en cuenta un segundo grupo de obras, bastante numerosas y que han caído en desuso. Un estudio prolijo de estas obras me había permitido aislar una determinada cantidad de *razones de envejecimiento* en relación con el público de jóvenes lectores (y no evidentemente de los adultos que pueden tomar distancia y no practicar una lectura de “consumo inmediato”). Tal vez me engañé; sea como fuere acogeré con mucho interés la “contraexperiencia”. Tendré verdadera curiosidad por saber si los niños checos leerían con placer la versión integral de “Becas de viaje” que ocupa más de la mitad de sus 600 páginas en la descripción de las Antillas Británicas, Francesas y Danesas a fines del siglo XIX. Después de todo es una

experiencia que merece intentarse.

SL.: ¿Y el chauvinismo de Verne?

M. S.: El gran crítico marxista Antonio Gramsci ha escrito sobre este asunto páginas que considero definitivas. El rencor de Verne contra los ingleses vuelve como un *leitmotiv* en muchas novelas, sobre todo en la segunda parte de su vida y en particular en César Cascabel, donde ocupa capítulos enteros. Se explica sin duda por motivos históricos, en particular por la rivalidad colonial franco-inglesa de fines de siglo. Pero pienso que hay una razón más profunda. Lo que Verne detesta a través de Inglaterra es el colonialismo cuyos caracteres negativos tiende a esfumar cuando habla de Francia. Pero su anti-colonialismo generoso y poco científico toma frecuentemente, si no siempre, el tono de un chauvinismo anti-inglés. [146]

Sin duda el adulto informado de las realidades históricas distingue muy rápidamente los sostenes y los lindes de esta enemistad, pero no se me ocurre que un público juvenil pueda, en 1964 en Francia, sin formación previa, advertir esos matices. Le hemos enseñado a nuestros hijos a distinguir entre el pueblo alemán y los nazis. Podemos también, por medio de supresiones adecuadas, evitarles una confusión enojosa entre el pueblo inglés y los colonialistas británicos.

SL.: ¿Y el antisemitismo de Verne?

M. S.: El señor Janatka reconoce que el retrato de Isaac Hakhabut es caricaturesco pero me encuentra sospechoso de terminar en el antisemitismo. Podría contestar que yo lo encuentro muy tolerante en una materia en la que la pretendida crítica contra el “judeo-

capitalismo” ha servido de coartada para un genocidio. Me doy muy bien cuenta de las razones que han llevado a Verne a pintarrapear su caricatura y comprendo perfectamente que ella forma parte de su obra y que no se trata de suprimirla de una edición integral para adultos. Pero hemos padecido en Francia cuatro años de ocupación nazi y el veneno fascista ha dejado muchas huellas antisemitas. Me parece difícil —y en todo caso inoportuno en 1964, es decir tan poco tiempo después de la ocupación nazi— publicar una obra en la que se encuentra una caricatura de esa índole. El señor Janatka invoca el ejemplo de Shylock. Es una gran obra, pero en el contexto actual yo tampoco presentaría la tragedia de Shakespeare en primer lugar en una colección destinada a la juventud. Efectivamente, en Francia estamos muy “sensibilizados” en este aspecto de la cuestión. Tanto mejor si en Checoslovaquia las cosas son de otro modo.

(...) Al hablar de una adaptación destinada a los franceses jóvenes y de los cortes que he tenido que hacer, yo había insistido sobre todo en ciertos aspectos negativos de Verne; desde luego que abundan [147] los rasgos positivos hasta el punto de ser más abundantes que los negativos pues de lo contrario no sé por qué habría yo elegido reeditar esas novelas poco conocidas.

Entre tales méritos hay dos que me parecen esenciales y que pueden ayudar concretamente a los artistas de nuestra época. Las novelas de Verne, aun las menos conocidas, están siempre inflamadas de una radiante humanidad, de una inmensa confianza en el hombre, en su coraje, en su inteligencia. Desarmados, abandonados en el Océano, los niños de “Becas de Viaje” se salvarán no solamente porque las novelas

para la juventud deben terminar bien sino porque son corajudos, porque el coraje llama al coraje y porque el corazón y la inteligencia triunfan siempre sobre la estupidez y la maldad.

Otro mérito de orden técnico, esta vez, y que constituye una revolución en la literatura para la juventud. Al escribir la “novela de la ciencia”, Verne renueva el género *didáctico*. En lugar de darnos una seca exposición de los problemas científicos, los ha *dramatizado*, transformando, por ejemplo en el *Viaje al centro de la Tierra*, la fría descripción de los monstruos antediluvianos en *peripecias* novelescas lo cual evidentemente resuelve el problema de una literatura de entretenimiento que debe ser al mismo tiempo educativa.

SL.: Perdóneme que vuelva a la cuestión de la adaptación. Si Verne posee todos los méritos, ¿no debemos tener escrúpulos en mostrarnos más exigentes que él, al practicar cortes en su texto?

M. S.: Los criterios educativos evolucionan y se han precisado desde la época en que Verne escribía. Por otra parte, los jóvenes de nuestra época pertenecen a un contexto diferente que hay que tener en cuenta. Yo estoy, lo repito, a favor de una edición *integral* de Verne para adultos, pero *adaptada* para la juventud. [148]

Como universitario francés he estado durante mucho tiempo en contra de toda adaptación. Pero cuando pude estudiar el problema con más precisión, cambié de idea.

La propiedad literaria, si se me permite la comparación, es como todas las otras propiedades privadas. Debe ceder el paso cuando se trata de la utilidad pública. Hay que respetar el texto (es decir no reescribirlo, no

falsear su sentido), pero al mismo tiempo no olvidar que los libros están hechos para el público y no el público para los libros. La actitud que concierne a la adaptación que defiende aquí tiene por otra parte sus timbres de nobleza. Ha sido defendida por Hetzel, el gran editor francés, cuyas opiniones Verne seguía escrupulosamente, y por Verne mismo.

Por cierto: es el autor mismo a quien Hetzel pide esta adaptación. ¿Pero es menos justificado el principio cuando se trata de un autor muerto y de ciertos detalles que ha desaparecido de nuestros hábitos o que deben desaparecer?

Julio Verne ha dado justamente su opinión sobre un problema muy conexo. Se la da a Hetzel que le pide modificaciones en su novela *Capitán Hatteras* (carta del 25 de abril de 1864, citada en las páginas 230 y 231 del “Hetzel” de Parmenie y Bonnier de la Chapelle). “¿Acaso me ha encontrado recalcitrante alguna vez sobre la cuestión de los cortes o los arreglos? Acaso en el globo (*Cinco semanas en globo*) no he seguido sus consejos suprimiendo el gran relato de Joe sin sufrir? Por otra parte, querido Hetzel, voy a revelarles todo mi pensamiento: no me interesa demasiado ser un arreglador de hechos; en consecuencia, estaré siempre *dispuesto a modificar para el bien general*.”

Yo no pienso, pues, que sea ser infiel al pensamiento de Verne presentar adaptaciones que son de hecho (para sus novelas olvidadas) “trozos selectos” que [149] sin embargo conservan y aun subrayan el *hilo del interés*, lo cual los hace inmediatamente adecuados para nuestros jóvenes lectores. Ahora, claro, yo les presento la solución que hemos adoptado en Francia. Estudiaremos con interés las soluciones que ustedes habrán hallado para los niños de vuestro país.

## ¿Descubrimiento prodigioso?

A lo que se ha dicho sobre Julio Verne conviene decididamente agregar lo que se sabe sobre X. Nagrien, nacido el mismo día que su ilustre compatriota, muerto el mismo día y en el mismo sitio; se puede agregar a todo esto, que la obra de los dos hombres puede superponerse.

¿Constituye esto una certidumbre?

En 1867 aparecía publicado por Hetzel un pequeño volumen de 224 páginas titulado *Descubrimiento prodigioso y sus incalculables consecuencias sobre los destinos del mundo*, por X. Nagrien. Julio Verne estaba en la novena edición de *Cinco semanas en globo*, en la tercera del *Viaje al centro de la Tierra* y en la primera de *De la Tierra a la Luna*, *Los ingleses en el Polo Norte* y *El desierto de hielo*, y la colección de los “Viajes extraordinarios” iba a abrirse con esos dos libros reunidos en un volumen in-8º bajo el título de *Viajes y aventuras del capitán Hatteras* (1876).

Sesenta y tres años más tarde, Edmondo Marcucci, en su ensayo *Giulio Verne e la sua Opera*<sup>1</sup> señala que ese relato ha sido publicado, bajo el nombre de Verne en España en 1872 y en Italia en 1895, y [151]

---

<sup>1</sup> Traducido y arreglado en el *Bulletin de la Société Jules Verne*, nº 2 a 6, febrero de 1936 a marzo de 1937.

se pregunta por “la paternidad verniana o no de ese relato burlesco”. De hecho, dio una razón que aboga en favor de la atribución; si las traducciones española e italiana no han aparecido seudofirmadas, sin duda fue porque había un contrato; no es raro que se publique en el extranjero bajo el nombre del autor lo que originariamente se ocultaba bajo un patronímico inventado.

El tema de la obra es relativamente original, en todo caso más que la mayoría de los temas vernianos: la antigravitación. Conocemos sólo cuatro precursores, tres de los cuales son importantes. El primero es Swift que, en 1726, en el *Viaje a Laputa* inventa, para sostener la isla volante, una piedra imán dotada por un lado de poder de atracción y, por el otro, de un poder de repulsión. Escribe:

“De este modo, cuando se hace girar el imán de modo que le presente a la Tierra su polo atractivo, la isla baja; pero cuando el polo repulsor ha sido girado hacia la Tierra, la isla remonta. Cuando la posición de la Tierra es oblicua, el movimiento de la isla es similar.” (*Viajes de Gulliver*, 3ª parte, cap. 3).

Después hay que esperar un siglo para que sea publicado en Nueva York *Un viaje a la Luna* (1827, no traducido), de George Atterley, en el cual se trata de una sustancia metálica que tiende a elevarse y que se encuentra mezclada con la tierra.

La idea es muy cercana a la de Swift pero, en 1864, uno o dos desconocidos que firman Stephen Howard y Carl Geister la hacen progresar un poco en una obra traducida al francés por Cathelineau al año siguiente bajo el título de *Viaje a la Luna según un manuscrito auténtico proyectado desde un volcán lunar*. Aquí, los autores se han preguntado honestamente de qué modo un material antigravitatorio podría

ser encontrado en la tierra; a consecuencia de ello, se han imaginado que de hecho se trataba de *dos* materiales: [152]

“[...] la propiedad extraordinaria de la repulsión [...] se atiene a la mezcla, en cierta proporción, de dos especies de tierra” (pág. 64).

Antes, sin embargo, en 1854, Charles Defontenay le había hecho dar al tema tal salto que toda la astronomía ficticia contemporánea sale de allí; en *Star of the Casiopea*, los “abaros” son naves del espacio revestidas con una sustancia antigravitatoria:

“Esas máquinas de vasta dimensión tenían una forma ovoide y estaban recubiertas exteriormente por una lámina metálica agujereada solamente en ciertos lugares en los que había pequeñas vidrieras tapadas con una tela del mismo metal. Sobre esta lámina metálica, que rodeaba los abaros por todos lados, se ejercía la acción física que forma la base del descubrimiento de Ramzuel, y que suspendía para los cuerpos envueltos en ella el efecto de la gravedad, o imprimía aun a los abaros una tendencia más o menos fuerte a luchar en el sentido inverso de la atracción terrestre” (pág. 100).

Más tarde, la idea, antes de generalizarse, tendrá varias etapas; en 1880 pasará por *A través del Zodíaco*, libro no traducido de Percy Greg que inventa la “apergia”, fuerza repulsiva producida por un aparato eléctrico, indiscutible progreso respecto de sus antecesores, y por H. G. Wells que en *Los primeros hombres en la Luna* (1901) crea la “cavorita”, elemento que no agrega nada a la sustancia sin nombre de los abaros de Defontenay.

Es casi seguro que Verne no conoció al segundo de sus cuatro precursores; es seguro también que había leído los *Viajes de Gulliver* y probable que acabara de leer el *Viaje a la Luna* en la traducción de Ca-

thelineau. ¿Conocería la novela de Defontenay? Por lo menos no debía ignorar la breve recensión que en 1865 había hecho de ella Camille Flammarion en *Los mundos imaginarios y los mundos reales*. ¿Le habrá provocado esta mención curiosidad de leerla?, [153] porque Flammarion no hace ninguna alusión al tema que nos ocupa...

Un inventor, que desea ser conocido sólo bajo el nombre de X. Nagrien, compuesto de las letras de “navigateur aérien” (sic) —navegante aéreo— precedido por el símbolo de lo desconocido, X, ha descubierto dos cuerpos electro–metalo–químicos (sic), el “pos” y el “neg” que, aislados, tienen la misma conducta que los otros cuerpos y obedecen a las leyes de la gravedad, pero a los cuales la yuxtaposición confiere cualidades particulares; una bola compuesta por un hemisferio de pos y de uno de neg cae cuando el pos ha girado hacia el suelo y se levanta cuando lo hace el neg. De donde la idea de un motor dotado de una fuerza muy grande de voluntad ascendente o descendente. Nagrien construye un aparato denominado “négopos”, de forma esfero–cónica —o de pera— en el cual dispone el pos en forma de sandwich biselado entre dos casquetes de neg. Un mecanismo permite acercar o alejar esas dos partes haciendo girar en un sentido o en otra una barra que sale de la pera (modelo: pera agria). Después, con el fin de servirse del aparato para volar, Nagrien estudia diversos tipos de suspensión y se decide en favor de un négopos en forma de collar que disimulará bajo el cuello de un sobretodo, ocultas las cinchas en las vestimentas. La larga descripción recuerda sorprendentemente la que da Restif de la Bretonne del aparato volante de Victorin en *El descubrimiento austral* (1781), del cual Julio Verne pudo tener noticias ya sea directamente, ya por una reproducción del frontis del libro de Restif, ya sea, por fin, y

más probablemente, por el innominable plagio que acababa de hacer Henry de Kock en *Los hombres volantes* (1864).

Desgraciadamente en forma episódica, Nagrien acomete entonces las aplicaciones industriales de su descubrimiento e imagina, en espíritu solamente, un aparato que, gracias al efecto de un retorno perpetuo del négopos, permitiría obtener un movimiento de [154] vaivén análogo al de los pistones de una máquina a vapor. Pero lo que le interesa es la navegación aérea: hace una demostración con su aparato individual en la Place de la Concorde ante una inmensa multitud, evolucionando durante cinco horas por los aires, tal como lo hace el duque Multipliandre en *Las póstumias* de Restif (1802) con el aparato que le ha cedido el Victorin de *El descubrimiento austral*. Posteriormente, organiza una vuelta de Francia aérea a 240 km/h. y proyecta finalmente una vuelta al mundo en 6 días, 11 horas y 40 minutos exactos.

Haciéndole competencia a los ferrocarriles, Nagrien construye un navío aéreo de treinta y cuatro plazas pagas y llega a hacer un viaje hasta Estrasburgo. Es la fortuna segura: el propietario de diez navíos parecidos podría ganar veinte millones por año, pagando los pasajeros sin embargo ocho o diez veces menos que en tren y con el personal soberanamente remunerado. Si se aplica el procedimiento a todas las máquinas se producirá una nueva revolución industrial que aumentará el bienestar general y procurará al inventor millones de beneficio. Pero, por lo mismo, se asistirá a la ruina de los medios de transporte tradicionales, ferrocarriles, marina mercante, y de toda la industria conexas. El libre cambio reemplazará al comercio mundial. No más aduanas, las

finanzas del estado están comprometidas. La aviación es, en potencia, un instrumento de tiranía; los déspotas pueden organizar ejércitos aéreos. Algunos temen el monopolio del Estado, otros que la invención desencadene sobre el mundo “una abominable desolación”. Luchas políticas y religiosas, desórdenes. Todo, sin embargo, parece arreglarse cuando Nagrien parte para la vuelta al mundo. Pero el libro termina abruptamente al revelarse que el autor está loco.

Nagrien se ha tomado mucho trabajo para precisar los detalles de su invención, contrariamente a los escritores de anticipación que farfullan en algunas frases ambiguas los principios de los descubrimientos de sus personajes, lo cual es comprensible. Es lo que [155] el análisis no da; es el tono y la extensión de las descripciones. Por momentos, el descubrimiento parece real y la novela un informe de experiencias de laboratorio; había un poco de eso, en Swift, y más todavía en Howard y Geister, pero Nagrien va, en ese sentido, tan lejos como se puede sin transformar un libro de imaginación en un ensayo técnico.

Sin embargo, *Descubrimiento prodigioso* es raramente citado en los estudios vernianos. ¿Por qué? Parece haber muchas razones para ello, todas excelentes, para que Verne mismo no haya aceptado nunca la paternidad del relato de X. Nagrien,<sup>2</sup> y no lo haya incluido en los “Viajes extraordinarios”, mientras que la colección se abre con la reedición de cinco novelas ya aparecidas en el formato in-18, sin viñetas. Primeramente, la obra carece del condimento de la aventura;

---

<sup>2</sup> Existe otro libro bajo la misma firma, un corto relato fantástico que se titula *Una pesadilla*.

no ocurre en ella casi nada de “humano”, toda la acción es todo lo intelectual posible puesto que se trata casi únicamente de las “aventuras de una invención”. Además, no podía dirigirse a los niños, como los otros relatos que adornan año tras año al famoso “Magasin d’Éducation et de Récreation”: demasiadas alusiones políticas, por otra parte cuidadosamente desterradas o camufladas, con guiñadas para adultos si se quiere; una ironía omnipresente en Nagrien, siempre velada en los escritos vernianos propiamente dichos.

Por otra parte, el relato era demasiado corto pues formaba apenas un poco más la mitad de un volumen de los *Viajes extraordinarios* (por ejemplo *De la Tierra a la Luna* tiene 400.000 espacios y *Descubrimiento prodigioso* sólo 240.000).

Finalmente y por sobre todo, el realismo que preside las aventuras de los “Viajes extraordinarios” está aquí particularmente ausente; para no decir nada del tema mismo, que debió alarmar, el relato se termina por la notificación de que su autor está loco. Verne nunca [156] se ha permitido una amplitud tan grande; lo mismo que no ha utilizado la otra coartada clásica para una aventura considerada especialmente inverosímil: el sueño.

Se puede agregar que, si *Descubrimiento prodigioso* es un libro curioso, interesante por más de una razón —y más aún si realmente es de Verne— no es de ningún modo una buena novela; más bien parece el esbozo de una verdadera novela, publicada bajo la influencia de la idea de que no se haría nunca nada más ni nada mejor.

**Pierre Versins**